صورة الغلاف

إمرأة من الطبقة العاملة

للمصور الفرنسي « أونوريه دوميه »



قبض على .. أرجو أن تبلغ ذلك لمسيو فيليبون ، وان يوصي بوضعي امانة بين يدي الاستاذ كوتريون ، اذ ان أقصى العقوبة ستوقع على « اونوريه دوميه » .

« ساكون ممتنا لك كثيرا ان كنت تستطيع اعطاء خمسة فرنكات للشخص الذى سيسلمك هذا الخطاب » .

•

انها اسطر قليلة وسريعة ارسلها دوميه الى أحد اصدقائه بعد ان قبض عليه . ولكنها تعبر لنا كثيرا عن شجاعة وبساطة ذلك العبقرى . أن يعتقل رسام لانه رسم فحسب ثم يقدم للمحاكمة دون أن يحترف السياسة ، هذا أمر يندر حدوثه !

بعد أن اعتلى لويس فيليب العرش أسس فيليبون مجلته السياسية « الكاريكاتير » وأتى بالشاب دوميه رساما . تخاطفت الجماهير العدد تلو العدد من مجلته التى كانت تحتوى على الكثير من رسوم دوميه الانتقادية التى لا تقدر بثمن . ولكنه هذه المرة ذهب بعيدا ، فقد مثل الملك بدينا برأس مثل الكمثرى يتناول باحدى يديه مديحا وضرائب ويعطى بالاخرى ألقابا ونياشين .

وكان جزاء دوميه عن رسومه هذه بضعة فرنكات ، وسجنه بمخزن نقطة بوليس ثم تقديمه الى المحاكمة ، والحكم عليه بستة اشهر فى سجن بلجيه ! ولكن هل ارعوى دوميه ؟ بالعكس . لقد كانت فترة سجنه كافية لكى يستجمع طاقته ويشحذ أسلحته ويخرج أكثر سخرية وعنفا فظل أميناً لريشته ولأفكاره ولثوريته .. لم يوقفه شيء سوى العمى .

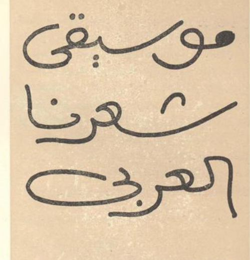
وفى ١١ فبراير سنة ١٨٧٩ مات دوميه بين ذراعى زوجته أعمى فقيرا يظلله سقف من به عليه صديقه الوحيد المصور كورو . ولم يكن يملك نفقات للجنازة فتكفلت الدولة بمصاريف دفنه فى حدود اثنى عشر فرنكا ، اذ رفض عمدة تالموندوه ان يقيم للجثة مايجب ان يقام لجثمان مواطن محترم . وهكذا انتهت حياة عملاق من عمالقة الفن الحديث مات دون ان يزيد عدد الذين يؤمنون بموهبته كفنان عن ستة افراد .

كان دوميه فى ايامه عملاقا مضيعا بين جيله من الرسامين وظل مضيعا كذلك بعد موته الى ان توهج اسمه فجاة فى منتصف القرن العشرين . ويرجع ذلك الى مجموعة الرسامين الذين اعقبوا التكعيبيين . فقد اعتبروه أحد الرواد الاوائل لهم . أجل كان من السهل فهم سيزان والتعرف على حلوله للشكل والسطح اكثر من امكان الاحساس بقيمة دوميه التعبيرية والشكلية . لقد كان دوميه استاذا فى السيطرة على حدود اللوحة الاربعة ليخلق عمقا داخلها .. استاذا فى خلق تجويف تعيش أشخاصه فى داخله ، ومهما أكدها وجسمها ، فانها تعيش فى ذلك الفراغ تاركة اطار اللوحة ليكون أقرب نقطة الى عين الرائى ، ولقد كان دوميه يسيطر سيطرة كاملة على استخدام الاسطح المختلفة للتعبير عن اتجاهات الحركة التى تقود العين الى الوراء والى الامام خلال ذلك الفراغ . ان سيزان استطاع كذلك ان يحل هذا الاشكال من خلال تكسيره للمنظور ، ولكن دوميه كان اعمق واوقع اذ وصل الى ذلك عن طريق حله لعلاقة اشخاصه بالفراغ حتى انه سخر اللون لذلك . فاللون عنده يستخدم اما للتعبير عن مساحة من الفراغ او لتقريب شخص ما وأبعاد آخر . كما استخدم السطح والخط والكتلة ليعبر عن الحركة والانفعال الانسانى .

وصورة « الغسالة » مثال واضح لفن دوميه ، كما تدل على قوة ملاحظته واخلاصه للتعبير عن الحركة الانسانية . فنرى الطفل بحركة سيقانه القصيرة يهم بصعود درجة السلم وجسم الام المنحنى عليه ومحاولة الاثنين ملاءمة حركتيهما معا حتى يستطيعا صعود السلم ، ولم ينس دوميه أن يجعل الأم تحمل بيدها اليسرى كوما من الغسيل حتى يشعرنا باستحالة حملها للطفل وحتى يجعل لانحناءتها ذلك المعنى الذى يرمز الى حنان المراة المكافحة من اجل لقمة عيش وصنع غد مشرق لابنها .

وفى هذه الصورة من الناحية الشكلية ، مثل معظم أعمال دوميه ، يغرق الضوء مؤخرة الصورة ، ثم فراغ تخرج منه كتلة قاتمة تمثل الام والابن والجدار الذى ينتهى به الدرج ،

البقية ص ١٣٦



بقلم الدكتور **شوقي ضيف**

١

لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوه الزاخر بالنغم ، موسيقى تؤثر فى أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التى تشبه قوى السحر ، قوى تنشر فى نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها ، وكأنما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب واختل نظامه ، فهى ترجع به الى سويته ، ونقصد سوية حياتنا الوجدانية ، اذ تفضى هذه الحياة فى دخائلنا – بتأثير مشاغلنا اليومية الكثيرة – الى فوضى من الأصوات المختلطة المشوشة ، حتى اذا قرعت موسيقى الشعر مسامعنا اخذت زمر احساساتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاكل، نافضة عنها كل اختلاط وتشويش ، فقد رجع اليها نسقها المفقود على ترتيب منغم محكم ، ترتيب كأنما كانت قد طمسته فى طوايانا ميول وعادات ونوازع وأفكار وحوافز تفوت الحصر ، فاذا الشعر يعيد لنا النظام الطبيعى لمشاعرنا وأحاسيسنا ، بما يحدث فيها من التساوق الموسيقى الذى ينشره فينا ماديا ومعنويا ، وبما يتيح لها من التلحين المطرب الذى تلتحم معه ، بل الذى تتآلف مع رناته وايقاعاته ، وكأنما أعيد لها بنيانها الفطرى السليم .

موسيقى الشعر وحياتنا الوجدانية

وبذلك كانت موسيقى الشعر تشبع فينا حاجات عميقه اذ تعيد الى الاوتار المشوشه فى قيثارة حياتنا الوجدانية نسقها الطبيعى ، ومن أجل ذلك اتخذتها الانسانية من قديم وسيلتها الى التعبير عن عالمنا الوجدانى تعبيرا تنتظم نسبه النغميه فى توافق عجيب ، توافق ينطلق فى داخلنا ويتداخل فى كيان أحاسيسنا ومشاعرنا ، فاذا هى تتزن ونحس كاننا نعيش فى جو حالم لا عهد لنا به من قبل ، جو يفيض بنغم مندمج تتجاوب أصداؤه فى أعمق الأعماق من نفوسنا آخذا بعضها بتلابيب بعض . وهو نغم يبسط سلطانه علينا ، بحيث اذا استمعنا الى ابيات ذات نغمات خاصة كان من الصعب أن يحولنا الشاعر من محيطها فجأة ، لأنه حينئذ يخرجنا من نسق نغمى الى نسق آخر دون استعداد . ومن قديم يتغنى الشعراء بأشعارهم ، وكأنهم يريدون أن يستكملوا بالغناء نقص التعبير الموسيقى فى أشعارهم بما يضيفون اليه من ذبذبات التغنى ورناته المنتظمة . وهو احساس دقيق بأن الموسيقى لب الشعر وعماده الذى لا تقوم له قائمة بدونه .

موسيقى الشعر وعلاقتها بالغناء والرقص

وقد ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخيا لا بالغناء وحده ، بل أيضا بالرقص ، أما الغناء فصلته بالشعر لا تزال ماثلة ، ومما لا يرقى اليه الشك أنها كانت صلة وثيقة عند قدمائنا ، اذ يقال ان الغناء الجاهلى كان على ثلاثة اوجه ، هى النصب والسناد والهزج ، أما النصب فكان يخرج من أصل الطويل فى العروض، وكان السناد كثير النغمات والنبرات ، أما الهزج فكان يرقص عليه ويصحب بالدف والمزمار . ومعنى ذلك أن اقتران الرقص بالغناء والشعر عريق القدم . وكلما تقدمنا بعد العصر الجاهلى وجدنا هذه العلاقة تنمو وتزدهر ، حتى ليقاس كل فن من هذه الفنون بمقاييس العروض ، مما جعل أبا الفرج الأصبهانى يقول فى مفتتح كتابه الاغانى انه « سيذكر اللحن وعروضه ، فان معرفة أعاريض الشعر توصل الى معرفة تجزئته وقسمة ألحانه » . وفى الجزء الأخير من كتاب مروج الذهب للمسعودى فصل طريف لابن خرداذبه قاس فيه ألحان الغناء وايقاعات الرقص فى

العصر العباسى بمقاييس العروض، ولأبى العلاء فقرة طريفة فى كتابه « الفصول والغايات » ضبط فيها طائفة من ألحان الغناء بتفاعيل العروض قائلا : ان الثقيل الأول ثلاث نقرات متساويات الأوزان وقياسه على مثال مفعولن ، وقياس الثقيل الثانى مفعولان اما خفيفه فمفعولان بالسكون ، وقياس الرمل على مثال لان مفعو أو كما يقول العروضيون فاعلان وقياس الهزج قال لى أو كما يقول العروضيون فاعلن . وكل ذلك معناه أن روابط محكمة ظلت قائمة بين الشعر العربى وفنى الغناء والرقص ، مما جعل موسيقاه وايقاعاتها تتكامل تكاملا لم يعرف لشعر أمة من الأمم .

قياس موسيقى الشعر

ومعروف أن موسيقى الشعر تقاس بأزمنة متساوية ، وتقرن هذه الأزمنة عند الغربيين بمقاطع متساوية أو غير متساوية ، فاذا أخذنا مثلا البحر السداسى عند اليونان والرومان الذى نظمت منه الالياذة وجدناه يتألف من ستة أجزاء متساوية وكل جزء يتألف من مقطع بطىء ومقطعين سريعين ، والمقطع البطىء هو الذى يتالف من حرفين ثانيهما ساكن مثل « قد » بينما المقطع السريع حرف متحرك مثل « ب » متحركة باحدى الحركات الثلاث . ولم يعرف اليونان والرومان نظام القافية فى البيت ، فالشعر عندهما موزون غير مقفى . واذا تركنا هذا البحر الى البحر الاسكندرى عند الفرنسيين وجدناه يتألف من اثنى عشر مقطعا متساوية ، وكأنه يتألف من شطرين متقابلين ، وفى ذلك ما قد يدل على تأثرهم من بعض الوجوه – عن طريق شعراء التروبادور – بالشعر العربى وتشطير أبياته ، ويتضح التأثر أكثر فى أنهم أضافوا الى هذا البحر القافية المتقابلة فى كل بيتين ، كما أضافها أيضا شعراء الانجليز الى أشعارهم بنفس نظامهم ، وكأنما أحسوا جميعا فيها أنها تضاعف وحدة النغم وتستوفى رناته وايقاعاته .

الايقاع والشعر الحر فى الغرب

وبينما تكتفى الفرنسية بالمقاطع وعدها متوالية تضيف الانجليزية والألمانية اليها النبر أو الضغط على بعض المقاطع فى البيت دون بعض ، اذ يقوى عندها الصوت ويرتفع بينما ينحدر ازاء المقاطع الأخرى ، وبهذا النبر يقاس الشعر فى اللغتين دون عناية بوحدة المقطع الزمنية . ونجد عند الغربيين منذ أواخر القرن الماضى ثورة على النظام الرتيب لهذين اللونين من ايقاع الشعر : لون النبر ، ولون المقاطع المعدودة ، وما يتبعهما من صورة القافية المتقابلة ، وكان من السابقين الى ذلك الرمزيون الفرنسيون، فانهم أحسوا فى نظام الشعر القديم رتابة ومللا وعوائق تحول بين الشاعر وبين تعبيره عن أحاسيسه ومشاعره المتقلبة فى أثناء نظمه لقصيدته ، وارتفعت معهم أصوات كثيرة فى البلاد الغربية تنادى نفس ندائهم ، مما هيأ لظهور الشعر الحر الذى تتحطم فيه القافية ويتحطم تعادل المقاطع فى الأبيات ، كما قد يتحطم اطراد عدد المقاطع فى البيت الواحد . وكان شكسبير قد سبق الى نظم مسرحياته من الشعر المرسل المتحرر من القافية .

الشعر الغربى والقافية

وكل ذلك معناه أن الشعر الغربى قديما وحديثا اعتد بالوزن والايقاع جوهرا ثابتا فى الشعر لا يزايله وهو يقاس بأزمنة المقاطع متساوية فى مدتها أو غير متساوية كما عند اليونان والرومان والفرنسيين على نحو ما أسلفنا أو يقاس بالمقاطع المنبورة أو المضغوطة التى يرتفع عندها الصوت ويقوى كما عند الانجليز والالمان . واختلف الشعر الغربى فى اعتداده بالقافيه، أما الرومان واليونان فلم يعتدوا بها لا هم ولا أصحاب الشعر المرسل والحر من الغربيين المحدثين ، بينما اعتد بها الفرنسيون قبل ظهور الشعر الحر عندهم فى كل بيتين متقابلين ، كما اعتد بها شكسبير وغير شكسبير من الانجليز فيما يسمونه باسم « سونيت » و « استانزا » بنفس الصورة الفرنسية المعتمدة على القافية المتقابلة فى كل بيتين ، وهى قد تتوالى فيهما عندهم متلاصقة أو غير متلاصقة بمعنى أن قافية البيت لا تتحد مع قافية البيت التالى ، بل تتحد مع قافية البيت الذى يتلو ما بعده ، وتتعاقب القوافى بهذا النظام .

٢

تكامل موسيقى الشعر العربى

ولعل موسيقى شعر لم تنتظم نسبها وتتكامل كما تكاملت وانتظمت فى شعرنا العربى منذ أقدم عصوره، اذ تتساوى الحركات والسكنات فى كل بيت من القصيدة ملتقية دائما عند قافية توثق وحدة النغم ، وتتيح الفرصة للوقوف عند أى بيت وترديده على

السمع • ولا نشك فى أن هذا التكامل والانتظام انما جاءا من تعانق تلحين الغناء وحركات الرقص وضرباته مع شعرنا فى نشأته ، مما جعله يستوفى النغم الطوال والقصار ومواقع النبرات والنقرات ويتمسك بقرار القافية الثابت ، حتى تتم للنغم وحدته وتتضح رناته فى كل بيت • وقد عبر حسان بن ثابت تعبيرا بينا عما استقر فى نفسه ونفس شعراء الجاهليــة والمخضرمين من العلاقة الوطيدة بين الشعر والغناء ، اذ قال :

تغن بالشعر اما كنت قائلــه
ان الغناء لهذا الشعر مضمار

ومن أوزان الشعر الجاهلى الهزج وكان يقترن كما مر بنا آنفا بالغناء والرقص ، ومثله الرمل • ولعل ارتباط هذا الشعر بالرقص وما يصــحبه من قرع الأرض بالقدم هو الذى جعله يرتبط بالقافية ، حتى يتكامل عندها الرنين ويمكن الوقوف مع كل جزء أو كل وحدة وقوفا تتلاقى عنده أزمنــة النغم المتساوية فى ايقاع منتظم يتكرر فى كل بيت ، تتكرر تقاسيمه الزمنية ، وتتكرر وقفاته أو قوافيه ، ومن أجل ذلك تواضع الجاهليون على أن يتم المعنى فى البيت الواحد، حتى يمكن الوقوف فى آخره ، وكأن كل بيت دور من أدوار اللحن الموسيقى الذى يتغنى به الشـــاعر أو ينشده ، دور قائم بنفسه ينتهى عند لازمة مكررة هى لازمة الروى •

أثر الرقص والغناء فى الشعر الجاهلى

وآثار الرقص والغناء فى الشعر الجاهلى لا تتضح فى تساوى التقاسيم الزمنية والايقاعات المتماثلــة ولوازم الروى المتحدة فى كل بيت من أبيات القصيدة فحسب ، بل هى تتضح فى جوانب كثيرة ، منهــا التصريع بين شطرى البيت وخاصة فى المطالع ، حتى يتيحوا لصوت الشاعر مركزين يتوقف عندهما فى استهلال النشيد ، وحتى يصفوا الآذان لقرار النغــم المكرر فى القصيد ، ومن يرجع الى معلقة أمرىء القيس يجده يعود بعد مطلعها الى التصريع فى تضاعيفهــا مرتين ، وكأنما كان ينتهى قبل كل تصريع الى وقفة طويلة ، ثم يعود الى الغناء أو النشيد ، وما نصل فيها الى قوله فى وصف فرسه :

مكر ، مفر ، مقبل ، مدبر معــا
كجلمود صخر حطه السيل من عل

حتى نحس فى وضوح ازاء الشـــطر الأول أنه ابتغى به ضربا من الكمال فى الايقاع الصوتى حتى يجسد سرعة الفرس ، وكأنمــا أراد أن يصـــهر المعنى فى الصوت وأن تمثل رنته الايقاعية عدو فرسه وسرعة انطلاقه ، وتكثر هذه الرنات الصوتية فى أشـــعار الجاهليين من مثل قول تأبط شرا :

حمـــال الوية شـــــهاد أندية
هبـــاط أودية جـــــوال آفـاق

وقول الخنساء :

حامى الحقيقة محمود الخليقة مهـ
ـدى الطريقـــة نفـــــاع وضرار

فى مقطوعة تجرى كلهـــا على هذا النمط الايقاعى • ولا نشك فى أنها هى ومثيلاتها عند الجاهليين الأصل أو النبع الموسيقى القديم الذى تفجرت منه المسمطات فى العصر العباسى • وتموج معلقة لبيد :

عفت الديار محلهـــا فمقامهــــا
بمنى تأبد غولهـــا فرجامهـــــا

بايقاعات وأنغام صوتية مديدة ، وخاصة فى الكلمة السابقة للقافية على نحو ما نرى فى هذا المطلع ، وكأنه يجعل للبيت قافيتين : قافيته الخارجية ، وقافيــة قبلها داخلية ، ليعطى فسحة واسعة لامتداد الصوت• وبتأثير رنات الغناء الرشيقة وحركات الرقص الخفيفة قصر الشاعر الجاهلى بعض الأوزان أو بعبارة أخرى قلل أزمنة ألحانها عن طريق تجزئتها ، حتى تترادف فيها الايقاعات والقوافى فى أقل ما يمكن من مسافات زمنية • ونعجب من أبى العلاء اذ نراه يقول فى كتابه الفصول والغايات ان جمهور أشعار الجاهلية يأتى من أوزان الطويل والبسيط والوافر والكامل وما الى ذلك تامة كاملة « أما الأوزان القصار فانما عرفت فى العصر الاسلامى فى أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبى ربيعة وكذلك عدى بن زيد فى القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة » وأكبر الظن أنه لا يقصد المعرفة من حيث هى ،وانما يقصد الشيوع والانتشار، فمثله لا يخفى عليه أن تجزئة الأوزان الطويلة قديمة من مثل قول المنخل اليشكرى فى مرفل الكامل :

ولقد دخلت على الفتـــــا
ة الخدر فى اليوم المطيــــر
الكاعب الحســـــــناء تر
فل فى الدمقس وفى الحرير

وهى قصيدة مطربة مرقصة . ولا شك فى أن استخدام الشاعر الجاهلى للأوزان القصار المجزوءة كان محدودا ، وكأنه كان يميل فى تغنيه الى الرصانة والوقار . وينبغى أن نستثنى من هذا التعميم وزنا كان يشيع على كل لسان هو وزن الرجز الذى كانوا يستخدمونه فى الحداء ومنازلة الأقران والسقى من الآبار وكل ما يتصل بالحركة والعمل ، وجعله ذلك وزنا شعبيا عاما ، كما جعل صورا كثيرة من تجزئة الأزمنة تجرى فيه ، لعل أهمها المنهوك والمشطور ، أما المنهوك فيبنى فيه كل شطر من « مستفعلن » مرتين ، وأما المشطور فيبنى الشطر فيه من « مستفعلن » مرة واحدة ، مع ملاحظة اتحاد القافية فى جميع الشطور ، وكأن وحدة الأرجوزة لم تعد البيت كما هو الشأن فى القصيدة ، بل أصبحت الشطر . وبذلك كان الرجز يعد كالأم الغاذية للقصائد المنظومة على تفعيلة واحدة والمزدوج القائم على ملاحظة الشطر مما سنعرض له عند الوليد بن يزيد ، وأيضا فانه يغذو المخمسات والمسمطات العباسية التى تدور أبياتها فى أدوار مختومة بشطر موحد القافية ، بل انه يغذو الموشحات الأندلسية المؤلفة على أساس الشطور المتقابلة .

الغناء فى العصر الأموى

وعلى هذا النحو تكاملت موسيقى شعرنا العربى فى الجاهلية حاملة من كنوز التلحين والايقاع ما فسح لمن تلا الجاهليين فى تنميتها وتطويرها مع توكيد رناتها واستنباط توليداتها الممكنة فى التحول والتشكل أشكالا نغمية كثيرة . وعصر بنى أمية هو أول عصر يعد لهذا النمو والتطور ، اذ أخذ جمهور من الموالى ينهض بفن الغناء العربى ، نافذا مع بعض العرب الخلص الى وضع نظرية الغناء بايقاعاتها المختلفة التى تلقانا فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى بعقب الأصوات أو كما نقول اليوم الأغانى والأدوار ، اذ يقول مثلا : « ثقيل أول » أو « ثقيل ثان » أو « رمل » أو « هزج » تاليا ذلك بنقر النغم ومجراه بحسب الأصابع ، قائلا : بالوسطى أو بالسبابة فى مجرى الوسطى أو بالسبابة فى مجرى البنصر أو بالبنصر أو بالخنصر والبنصر . وقد تكونت هذه النظرية على أساس موسيقى الغناء الجاهلى وتفاعلها مع الحان الفرس والروم التى تلائمها ، ويوضح ذلك أبو الفرج فى ترجمته لابن مسجح مولى بنى جمح المكيين اذ يستهل حديثه عنه بقوله : « نقل غناء الفرس الى غناء العرب ثم رحل الى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية والأسطوخوسية ، وانقلب الى فارس فأخذ بها غناء كثيرا وتعلم الضرب ، ثم قدم الى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب . وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ولحنه وتبعه الناس بعد » . وجاراه فى هذا الصنيع معاصره ومواطنه ابن محرز ، اذ روى أبو الفرج عنه أنه شخص الى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم ، ثم تحول الى الشام فأخذ غناء الروم وتعلم ألحانهم ، وأسقط ما لا تستحسنه الأذن العربية من نغم الفريقين ، ومزج بين ما يستحسن من نغمهما ونغم العرب مؤلفا أغانيه التى صنعها فى الأشعار العربية . ودخلت حينئذ آلات موسيقية أجنبية فى المحيط العربى ، من أهمها الطنبور والناى والبربط أو العود ، وهى فارسية ، والقانون وهو يونانى . وفى ترجمة « جميلة » بكتاب الأغانى ما يدل على أن دارها بالمدينة كانت تكتظ بالمغنين والقيان وأن جوقة كانت تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغنى المغنون والمغنيات ، وأن الغناء كان يصحب أحيانا بالرقص . وطبيعى وموسيقى شعرنا ترتبط بالغناء أن تتطور معه بتأثير نظريته الجديدة ، ونلاحظ تطورها فى جانبين : جانب الأوزان وايقاعاتها الزمنية وجانب الصياغة اللفظية ، أما من حيث الأوزان فقد أخذ شعراء المدينة ومكة من أمثال عمر بن أبى ربيعة يكثرون من النظم على الأوزان وافرة النغم من مثل الرمل والوافر والمتقارب والهزج والكامل وأجروا فى الأوزان الطويلة كثيرا من التحوير والتجزئة حتى تصبح أكثر ملاءمة لألحان الغناء الجديد ، ونجد بعض الشعراء يتعلمون صناعة هذه الألحان حتى يصوغوا أشعارهم وفق حاجاتها النغمية على نحو ما هو معروف عن عروة بن أذينة فقيه المدينة المشهور ، وبالمثل أخذ بعض المغنين والمغنيات يتعلمون صناعة الشعر حتى يتطابق تطابقا دقيقا مع ألحانهم على نحو ما هو معروف عن أبى سعيد مولى فائد وسلامة القس . وأما من حيث الصياغة فقد أخذ الشعراء يهجرون الألفاظ الغريبة ويقتربون من اللغة اليومية لمجتمع المدينة ومكة الذى كان قد أخذ يغرق فى الحضارة لأذنيه ، وبذلك أشاعوا السهولة فيه ، كما أشاعوا الرقة فى حواشيه لا فى الأوزان

القصار فحسب ، بل أيضا فيما نظموه على الأوزان الطوال ، ومن خير ما يصور ذلك مقطوعة عروة بن أذينة التى يفتتحها بقوله :

ان التى زعمت فـؤادك ملهـــا
خلقت هواك كما خلقت هوى لهـا
فبك الذى زعمت بهـــا وكلاكما
يبدى لصاحبه الصـــبابة كلها

وواضح ما فى الالفاظ من سهولة وخفة ورشاقة ، وقد ضاق عليه موضـع القـافية فى البيت الأول ، ولكنه استطاع بمهارته أن يأتى بلفظ قصير مكون من حرفين يتمم به البيت تتميما بديعا • وما نصل الى أواخر العصر الأموى حتى تتحول أسراب من موجة الغناء والرقص الحجازية الى بلاط الخلفاء فى دمشق ، ويزيد بن عبد الملك هو الذى هيأ لهذا التحول ، اذ زخر بلاطه بمغنى الحجاز ومغنياته المشهورين ، وعاش للسماع والقصف ، ونشأ ابنه الوليد فى هذا الجو العبق بالموسيقى والغناء وانغمس فيه انغماسا وأكب عليه اكبابا حتى صنع أدوارا وضع لها ايقاعاتهـــا النغمية ، وفيه يقول صاحب الأغانى : « له أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطبل ويمشى بالدف على مذهب أهل الحجاز » وكان شاعرا بازعا ، فأكثر من نظمه على الأوزان القصيرة والأخرى المجزوءة ، واستطاع أن يستحدث لأول مرة ـ فيمـا نعلم ـ وزن المجتث ، اذ صنع قطعة منه حين توفى عمه هشام بن عبد الملك وسمع بناته يبكينه استهلها بقوله :

انى سمعت بليـــــــل
ورا المصـــــــلى برنه

ويظهر أن الشعر كان يسهل عليه سهولة شديدة ، وأنه كان يواتيه كلما أراده ، ويدل على ذلك من بعض الوجوه ما رواه أبو الفرج فى ترجمته من أنه خطب الناس فى خلافته يوم جمعة بخطبة من الشعر الخالص تجرى على هذا النمط :

الحمـــد لله ولى الحمـــــد
أحمده فى يسرنا والجهـــد
وهو الذى فى الكرب أستعين
وهو الـــذى ليس له قرين

واذا صحت هذه الرواية فانه يكون أول من اقترح قالب المزدوجة التى تتخذ الشطر وحـــدة للقصيدة مزاوجة بين كل شطرين بقافية خاصة ، وقد ازدهر هذا القالب عند العباسيين فى شعرهم التعليمى كما ازدهر فى الفارسية الحديثة واضعة له اسما جديدا هو المثنوى ، وكان له تأثير واسع فى المسمط والموشح والمنظومات الدورية التى نشأت فيما بعد ، اذ هيأ الآذان للاعتماد على الشطور وتنوع القوافى •

الغناء فى العصر العباسى

ولا نكاد نشرف على العصر العباسى حتى تنتقل موجة الغناء والرقص الحجازية بكل حدتها الى الكوفة، اذ استقدم ابن رامين قيان الحجاز واتخذ لهن دارا واسعة كان يقصدها الناس للســـماع ، وتحولت شعبة من الموجة الى البصرة ، وما تنشأ بغداد ويظلها عصر المهدى حتى تصبح دارا كبيرة للغناء والعزف ، حتى اذا ولى الرشيد جعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما جعلهم أردشير بن بابك، وقد طلب الى ابراهيم الموصلى واسماعيل بن جامع وفليح بن أبى العوراء أن يختاروا له الأصوات المائة التى أوحت الى أبى الفرج الأصبهانى أن يؤلف كتابه الأغانى ، وقد أضاف اليها عشرات المئـــات التى غنيت فى هذا العصر ، والتى تجعل قارىء كتابه يحس أنه لم يكن للناس حينئذ شغل بشىء سوى الغناء ، حتى ليصبح هواية بعض الخلفاء وأبنائهم وبعض الولاة والقـــواد فاذا هم يسهمون فى صنع أدواره أو اصواته على نحو ما هو معروف عن الخليفة الواثق وابراهيم بن المهدى وأخته علية وعبد الله بن طاهر وأبى دلف • وقد ظل التفاعل قائما بين ألحان الغناء العربى وألحان الفرس والروم، وترجمت كتب الموسيقى اليونانيـــة ووضعت على غرارها كتب مختلفة فى الموسيقى العربية • واشهر المغنين حينئذ اسحق الموصـــلى ، فهو الذى صحح أجناس الغناء وميز طرائقها ومجارى الأصابع فيهـا مهتديا بما رسمته الأوائل مثل اقليدس ومن قبلـه ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى، ويظهر أنه استطاع أن يرتقى بالغناء من حد التطريب الى حد التعبير ، فقد روى صاحب الأغانى أن مغنيا تغنى فى مجلس الواثق بصوت له ، فنظر اليه مخـــارق نظرا شزرا وعض على شفته ، حتى اذا خلا به قال له : « ويحك أتدرى أى صوت غنيت ؟ ان اسحق جعل صيحة هذا الصوت بمنزلة طريق ضيق وعر صعب المرتقى ، أحد جانبى ذلك الطريق حرف جبل ، وعن جانبه الآخر الوادى ، فان مال مرتقيه عن محجته الى جانب الوادى

هوى ، وان مال الى الجانب الآخر نطحه حرف الجبل فتكسر » • وأكبر الظن أن مثل هذا التعبير الذى كانت تحمله أصوات الغناء هو الذى جعلهـا تباع حينئذ بأغلى الأثمان ، حتى لقد بيع صوت بمائة ألف دينار ، وكان أهل بغداد يتهادونها كمـا يتهادون التحف النفيسة •

ويخيل الى الانسان كأنما أصبحت حواضر العراق مقاصف كبرى للغناء والرقص ، وكان الشـعـراء يختلفون اليها للهو والقصف وسماع الأشـعـار التى يغنى فيها المغنون والمغنيات على عزف العيدان والطنابير وقرع الطبول والدفوف ورقص القيـان فنونا من الرقص • **ولعل عصرا عربيا لم تتعانق فيه فنـون** الشعر والرقص والغناء على نحو ما تعانقت فى العصر العباسى ، حتى كانت تقاس ايقاعاتها جميعا بمقاييس علم العروض على نحو ما تقدم فى صدر هذا الحديث ، وكان لذلك أصداء عميقة فى موسيقى الشعراء ، وهى أصداء أعظم خطرا فيها وأبعد أثرا من كل ما قدمنا سواء فى لغتها أو فى ايقاعاتها أو فى أوزانها أو فى قوافيها • أما اللغة فقد أخذوا يصفونها تصفية شديدة نافذين الى أسلوب جديد سموه الأسلوب المولد وهو أسلوب كان يتألف من الألفاظ الواسطة بين لغة البدو الجافة المملوءة بالكلمات الغريبة ولغة العامة المملوءة بالكلمات العامية ، أسلوب يقوم على انتخاب الألفاظ الجزلة الرصينة حينا ، وحينا آخر على انتخاب الألفاظ العذبة الرشيقة ، أسلوب تختار فيه الكلمات وكأنما هى جواهر تختار فى عقود ، بل هى انغام متخيرة ، نغمة حلوة بجانب نغمة حلوة ، ومن خير ما يصور تنافسهم فى هذا الجانب مغاضبـة بشار لتلميذه سلم الخاسر حين رآه يعمد الى قوله :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته
وفاز بالطيبات الفـاتك اللهج

فيخرجه اخراجا جديدا أجـود لحنا وأعذب نغما وأكثر ماء ورونقا ، مع المخارج السهلة ومع النصاعة والايجاز وقلة عدد الحروف ، اذ قال :

من راقب النـاس مات غمـا
وفـاز باللـذة الجسـور

ويروى أنه حين سمعه تأوه وقال : ذهب والله بيتى • وتنبه العباسيون فى ثنايا ذلك الى ما ينبغى أن يكون بين ألفاظ البيت وحروفها وحركاتها وسكناتها من تفاعلات صوتية ، فألفاظ البيت مثلا يتكرر فيهـا حرف يعقد بينها توافقا صوتيا يقيم بينها ما يشبه لحمة النسب والقرابة ، ويمتد هذا التوافق الى حركة القافية وحركات الألفاظ قبلها ، فاذا كانت مكسورة مثلا كثر الكسر فى ألفـاظ البيت ، لتتجـانس مع القافية تجانسا دقيقا ، وأيضا يمتد هذا التوافق بين عدد الحروف فى ألفاظ القافية وألفاظ البيت ، فاذا كانت ثلاثية راعى الشاعر فى الألفاظ قبلها أن تكون أيضا ثلاثية حتى يتكامل النغم ، وما يزال يرشح للقافية بألفاظ تقتضيها وتشاكلها ، حتى تنزل فى قرارها نزولا محكما دقيقا ، ويدخل فى هذا الجانب كل ما سجله البلاغيون من ألوان البديع الصوتية من مثل الجناس والارصاد • وما زال العباسيون يحكمون هذا النغم الداخلى لموسيقى أشعارهم حتى بلغ فيهـا البحترى الذروة •

الايقاعات فى موسيقى الشعر العباسى

وتوهجت الايقاعات فى موسيقى الشعر العباسى ، اذ كثرت فيها التقطيعات الصوتيـة الداخليـة فى الأبيات ، كما كثرت القافية الداخلية التى تسبق القافية الخارجية مباشرة ، ابتغاء أن يتردد فى البيت ايقاعان متحدان أو أكثر ، وحتى يكون عبيرها الموسيقى أكثر نفوذا ، وتضرب لذلك مثلا خمرية لأبى نواس تتوالى أبياتها على هذه الشاكلة .

سلاف دن ، كشمس دجن
كدمع جفن ، كخمـر عدن
طبيخ شمس ، كلـون ورس
ربيب فرس ، حليف سـجن
يا من لحـانى ، على زمانى
اللهو شـانى ، فلا تلمنى

وواضح ما التزمه فى البيت الأول من تقطيعات متحدة القوافى ، وقد مضى يوحـد بين التقطيعات الثلاثة الأولى فى هذا التقسيم المتقابل الذى يسند وحدة الايقاع ويدعمها دعما • وهذه الرغبـة فى اكتمال الايقاع والتلحين دفعت غير شاعر الى نظم بعض القصـائد والمقطوعات على تفعيلتين ، حتى يتجانس الايقاع فى جميع شطور القصيدة ، ومن أجل ذلك التزموا فى الشطور قافية واحدة ، على شاكلة قصيدة سلم الخاسر فى مديح موسى الهادى ، وهى تجرى على هذا النمط :

موسى المطـــر غيث بكر

ثم انهمر عدل السير

وكأنما يأبى سلم أن ينطق فى هذ القصيدة الا بايقاعات متصلة النقرات .

الأوزان الخفيفة

وقد مضى العباسيون يكثرون من النظم على الأوزان الخفيفة وتجزئة الأوزان الطويلة المعقدة مقتدبن فى ذلك بشعراء العصر الأموى ، وأكثروا من النظم على وزن المجتث الذى اكتشفه الوليد بن يزيد ، واكتشفوا بجـــانبه ثلاثة أوزان جديدة ، هى وزن المضـــارع والمقتضب والمتدارك أو الخبب ، ومثال المضارع قول أبى العتاهية :

أيا عتب مـــا يضر   ك أن تطلقى صفادى

ولم يشع هذا الوزن ، وكأنه لم يقـــع من المغنين والمغنيات موقعا حسنا . أما المقتضب فمثـــاله قول أبى نواس :

حامل الهـوى تعب   يســـتخفه الطرب

وكتب لهذا الوزن أن يشيع ، لأنه أوفر نغما من سابقه . ويقال ان الخليل لم يسجل فى عروضه وزن المتدارك ، على أنه ان كان لم يضع له اسمه فانه اول من اكتشفه ، اذ نظم منه أمثلة مختلفة ، منها قوله :

سئلوا فأبوا فلقد بخلـــوا

فلبئس لعمـــــرك ما فعلوا

تجديدات القوافى عند العباسيين

وجدد العباسيون فى القوافى تجديدات مختلفة ، وكان أول ما صنعوه من ذلك اكثـــارهم من المزدوج الذى اكتشفه الوليد بن يزيد ، ويقال ان لبشار قصائد على صيغته ، ولكن من تلوه نحوه عن الشعر الغنائى الا قليلا وكادوا يقصرونه على الشـــعر التعليمى الذى ابتكروه وطرقوا فيه فنونا مختلفة من التاريخ والعلم والقصص الحيوانى والحكمة على نحو ما هو معروف عن أبان بن عبد الحميد ، ويقال انه نظم منه كليلة ودمنة فى أربعة عشر ألف بيت . ويروى عن حماد عجرد أنه كان له شـــعر مزاوج يقرؤه الزنادقة فى صلاتهم يتوالى بيتين بيتين ، وكأنه صـــاغه ادوارا متعاقبة . وربما كان هذا الضرب من الشعر هو الذى ألهم العباسيين نظم الرباعية ، وهى تتألف من أربعة شطور ، يتفق فيها الأول والثانى والرابع فى القافية ، أما الثالث فقد يتفـــق وقد لا يتفق مثـــل قول أبى نواس :

أدر الـــــكأس وأعجل من حبس

واسقنا ما لاح نجـــم فى الغلس

قهوة كرخيـــة مشـــــمولة

تنفض الوحشـــة عنـــا بالأنس

والرباعيات كثيـــرة فى ديوانه وفى ديوان أبى العتاهية . وقد انبثقت من المزدوج وفكرة الدور التى يحملها فى شطوره المتقابلة المسمطات . ويقتـــرن اسم بشـــار بضرب منهـــا هو المخمســـات ، وفيهـــا تقســـم القصـــيدة الى ادوار ، وكـل دور يتألف من خمسة شطور ، وتتفـــق الشطور الأربعة الأولى من كل دور فى قافيـــة واحدة ، أما الشطر الخامس فيتفق فى قافيتـــه مع كل شطر خامس للادوار التالية ، ويسمى هذا الشطر عمود القصيدة ، فهو قطبها الذى تدور من حوله . وكانوا يسمون ذلك تسميطا من السمط وهو قلادة تجمع عدة سلوك من اللؤلؤ ، وكما أن كل لؤلؤة تضم الى القلادة بسلك كذلك كل دور فى المخمسة يضم اليها بشطره الخامس . وتلك هى الصيغة التى شاعت للمسمط فى أول الأمر، ثم عدل فيها الشعراء فقللوا من الشطور قبل العمود وأكثروا حتى بلغت ثمانية فى بعض الأحيان .

٣

الخليل بن احمد وموسيقى الشعر العربى

وقدر لموسيقى شعرنا فى العصر العباسى ان يضع لها أصولها ومعاييرها وضعا نهائيا عبقرى فذ هـــو الخليل بن احمد المتوفى سنة ١٧٠ للهجرة ، وهو يعد الواضع الحقيقى لعلم النحو العربى ، وكان قد فرغ للحياة العقلية الخالصة فأتقن العلوم الرياضيـة وعلم الموسيقى ، مما جعله يؤلف فى الايقاع كتابا اتخذه اسحق الموصلى امامه فى كتاباته الموسيقية . وتحول الى موسيقى الشعر العربى يضبط ايقاعاتها ومددها الزمنية ، وما زال ينفق فى ذلك اعواما حتى استقامت له تفاعيلها وعددها فى كل وزن من الأوزان الخمسة عشر التى وضع لها أسماءها وما يدخل عليهـــا من تغييرات وتحويرات فى الأعاريض والضروب وغـــير الاعاريض والضروب ، مما سماه باسم الزحافات والعلل وترك وزن المتـــــدارك دون اسم ، واعطاه

الاخفش تلميذه اسمه من بعده . واضاف الى ذلك ملاحظات عن القافية وحروفها وحركاتها وصورها المقبولة وغير المقبولة . ودل الخليل بذلك على نفاذ بصيرة وقدرة لا تبارى فى استقراء الشعر الذى سبقه ووضع قوانينه الموسيقية وضعا ظل ثابتا الى اليوم . ويكفى ان علماءنا الماضين تعقبوه ، فلم يجدوا فى الشعر القديم مايخرج على تلك القوانين سوى قصائد لا تتجاوز عدد اصابع اليد الواحدة ، منها قصيدة عبيد « أقفر من أهله ملحوب » ويمكن أن تدخل فى وزن مخلع البسيط مع دخول بعض الزحافات ، ومنها قصيدة عدى بن زيدالعبادى (قد حان ان تصحو لو تقصر) ويمكن أن ترد الى وزن السريع مع ملاحظة بعض الزحافات ومنها قصيدة المرقش (هل بالديار أن تجيب صمم) ويمكن ايضا ان تدخل فى وزن السريع . والتفاعيل التى قاس بها الخليل المدد الزمنية للايقاع الشعرى هى : فعولن ، مفاعيلن ، مستفعلن ، متفاعلن ، مفاعلتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، مفعولات . وقد الهمته فكرة التباديل والتوافيق التى رآها فى العلوم الرياضية ان يضع كل تفعيلة او تفعيلتين فى دائرة ، ويحرك اجزاءها من الأسباب والأوتاد فيها ، واتخذ لذلك خمس دوائر ، وخرجت له فى هذا الصنيع الأوزان الخمسة عشر التى استعملها العرب ، وأوزان أخرى مهملة لم يستعملوها . وبذلك فتح الأبواب واسعة امام العباسيين ومن تلاهم كى يستخدموا فى أشعارهم أوزانا جديدة ، وأعانهم بصور كثيرة من الزحافات والعلل يمكنهم بها ان يعدلوا فى صور التفاعيل وايقاعاتها تعديلات من شأنها أن تنفذ بهم الى كثير من الأوزان المقترحة . وعلى هذا الهدى عنى تلميذه عبد الله بن هرون بن السميدع المصرى ، بنظم شعره على أوزان من العروض غريبة كما يقول ابو الفرج الأصبهانى ، ولكنه لم يرو شيئا من هذا الشعر ، وقد مضى يقول : « أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه وزين العروضى فأتى فيه ببدائع جمة وجعل اكثر شعره من هذا الجنس » ولم يصلنا من شعره سوى قصيدة واحدة رواها ياقوت فى معجم الأدباء ، أولها :

قربوا جمالهم للرحيل
غدوة احبتك الأقربوك

وهو مع تجديده فى وزنها استمسك بالقافية الموحدة ، ويمكن ان تخرج من وزن مهمل هو عكس وزن المنسرح وأجزاؤه مفعولات مستفعلن فاعلن . وحاول ابو العتاهية فى بعض اشعاره ان ينظمها من الأوزان المهملة التى نص عليها الخليل ، من ذلك قوله :

للمنون دائرات يدرن صرفها
هن ينتقيننا واحدا فواحدا

وهو من مقلوب البسيط ، فأجزاؤه فاعلن مستفعلن مكررة ، ومن ذلك قوله فى عتبة :

عتب ما للخيال خبرينى ومالى
لا أراه أتانى زائرا مذ ليالى

وهو من مقلوب المديد ، فأجزاؤه فاعلن فاعلاتن مكررة . ولم تشع كل تلك الأوزان المهملة ، وكأنها لم تلق قبولا من الاذن العربية والذوق العربى .

عدول العباسيين عن التجديد

وفى رأينا أن الذى عدل بالعباسيين عن التجديد فى الأوزان والاكتفاء بما استحدثوا من المقتضب والمضارع والخبب انهم وجدوا فى تجزئتها وزحافاتها وعللها التى صورها الخليل بن احمد ما يهيىء لهم الفرصة كى يختاروا الوزن الذى يتلاءم وكل ما تفيض به جوانحهم ، وهى فى الظاهر ستة عشر وزنا ، ولكن حين يلاحظ ما يجرى فى أعاريضها وضروبها من تغيرات وكذلك ما يجرى فى تفاعيلها وازمنة ايقاعاتها من تحويرات يصبح كل وزن منها ، كما سماه الخليل بحق ، بحرا ، بحرا يموج بأنغام وايقاعات ورنات شتى ، من شأنها أن تتيح الشاعر الحاذق أن يختار منها مايشاء على مقتضى احاسيسه وعواطفه ومعانيه .

القوافى عند العباسيين

واذا كان العباسيون انصرفوا عن التجديد فى الأوزان فان نفرا منهم نوعوا فى قوافى بعض قصائدهم على أساس الصورتين اللتين ذكرناهما آنفا : صورتى المزدوج والمسمطات . وشاعت الصورة الأولى فى الشعر التعليمى ، بل اصبحت اداته وعدته وعتاده ، وظلت منها اسراب فى الشعر الغنائى ، ونفذ منها بعض الشعراء الى شعر مزاوج بيتين بيتين تتفق شطورهما الأربعة فى القافية ، مما هيأ لظهور منظومات دورية على نحو ما يلقانا عند بديع الزمان الهمذانى فى ترجمته بمعجم الأدباء لياقوت وابن وكيع التنيسى فى ترجمته بكتاب اليتيمة ، اذ تأخذ القصيدة شكل

ادوار متلاحقة ، وكل دور تتحد شطوره فى قوافيه.
وظل بعض الشعراء ينظمون من حين الى حين مسمطات خماسية وغير خماسية ، غير أن أمثلتها هى والمنظومات الدورية فى الكتب الأدبية قليلة ، اذ استمر الشعراء يرتبطون بنظام القصيدة الموروث ، وكأنما استقر فى نفوسهم أنه هو الذى يلذ النفس العربية ويمتعها متعة باقية بما يحمل من الأنغام والايقاعات التى ظلت تتفاعل — على توالى الحقب — مع الحان المغنين وحركات الراقصين وعزف آلات الموسيقى والطرب حتى ارتفعت الى ذروة شماء من قوة التأثير الذى ينفذ نفوذا الى القلوب والأفئدة. واذا كان من الشعراء من فكروا أحيانا فى المخالفة بين قوافى القصيدة محدثين المسمطات والمنظومات الدورية ، فقد كان هناك من حاولوا تتمة ايقاعها بالتزام حرف قبل رويها ، وكان كثير عزة فى العصر الأموى قد نظم قصيدة تائية التزم فيها قبل التاء حرف اللام ، وعمم ذلك فى جميع ابياتها ، وحاكاه ابن الرومى فى طائفة من قصائده ، حتى اذا كان ابو العلاء رأيناه يضع فى نطاق هذه الطريقة ديوانه الضخم « اللزوميات » الذى نظمه على جميع حروف المعجم ساكنة ومتحركة بالحركات الثلاث ، مودعا مقطوعاته وقصائده مضمونا جديدا من التفلسف والفكر العميق ونقد كل جوانب المجتمع نقدا حرا .

الموشحات

على ان صور التغييرات فى الأوزان والقوافى اذا كانت قد تضاءلت بالمشرق وتراجعت أمام البناء الموسيقى الكامل للقصيدة الموروثة فان صورة من هذه التغييرات نشأت وازدهرت فى الأندلس وشاعت فى العالم العربى ، ونقصد صورة الموشحة ، ويقول ابن بسام فى كتابه « الذخيرة » انها بدأت فى عهد الأمير عبد الله بن محمد المروانى (٢٧٥—٣٠٠ هـ) على الأعاريض المهملة وأن الأندلسيين كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامى والعجمى يجعلونه خاتمتها، وكانوا يصنعونها على اشطار الأشعار ، وما زالت تنمو حتى أخذت شكلها النهائى عند عبادة بن ماء السماء المتوفى سنة ٤٢٢ للهجرة . وقد يكون فى كلام ابن بسام ما يفسح للظن بأنها نشأت من المزاوجة بين الشعر العربى والأغانى الشعبية الأندلسية ، بدليل انتهائها بمركز عامى او أعجمى يتداخل فى وزنها ، ولكن هذا الظن سرعان ما يتلاشى ويذوب حين نقرنها الى المسمطات العباسية فاننا نحس توا انها تفرعت عنها ، اذ تتألف من ادوار وشطور متحدة الأوزان والقوافى تتوالى قبل الأدوار وبعدها ، وكأن الشطر الواحد المقفى قافية متحدة عقب الأدوار فى المسمطات تعدد فى الموشحة . وهو ضرب من التطور حدث فى الأندلس بتأثير الغناء هناك وما تطلب من تقابل بين مجموعتين من الالحان ، تظل احداهما متمسكة بتركيب ايقاعى ثابت ، بينما تتنوع الألحان فى المجموعة الثانية وتتحول من قافية الى قافية ، وتسمى الأولى باسم الاقفال ، ويغلب أن تكون خمسة او ستة ، وتسمى الثانية باسم الابيات ، وهو مجرد اصطلاح لأن البيت فى حقيقته هو الدور التالى للقفل وهو يتكون من طائفة من الشطور المقفاة بقافية واحدة تختلف باختلاف الأبيات او الادوار . ويظهر أن بعض الوشاحين الاندلسيين رأى أن يدخل على طائفة من موشحاته او جميعها تهجينا محليا ، فختمها بمركز عامى او اعجمى محلى، وكأنما أوحى اليهم بهذا التهجين ابو نواس وغيره من الشعراء العباسيين الذين كانوا يتظرفون بادخال بعض الألفاظ الفارسية فى أشعارهم . وكان ذلك يأتى نادرا فان جمهور الموشحات التى وصلتنا تنتهى بقفل او مركز عربى فصيح اما ما قاله ابن بسام من ان الموشحة تجرى على الأعاريض المهملة فان ذلك انما يصدق على طائفة منها ، ووراءها طائفة تفوقها كثرة تجرى على أوزان الخليل ، ومر بنا انه هو الذى فتح للشعراء الأبواب للنظم على البحور والازان المهملة ، وكأنه هو الذى ألهم بعض الوشاحين الأندلسيين أن يضيفوا أوتارا جديدة لقيثارة الشعر الموروثة . ونبه تقابل اللحنين اللذين تبنى منهما الموشحة فريقا من الوشاحين ان يزاوجوا فى بعض موشحاتهم بين وزنين أو أوزان مختلفة .

تطور الموشحات

ومعنى ذلك كله أن الموشحة الأندلسية انبثقت من المسمطات انبثاق الفرع من الاصل ، ومضت تتطور تطورا رائعا ، حتى استوت فى نظامها الموسيقى الجديد ، وهو نظام لم ينفصل عن الغناء ، بل لقد تخلق بين الحانه وانغامه ، وهذا هو السر فى أن ما سقط فيه من اطراد الايقاع المألوف فى القصيدة تلافاه على الرغم من تنوع الأوزان فيه والقوافى ، اذ احكمت ايقاعاته ونغماته احكاما جعلها تفوق فى نماذجه البارعة — نغمات القصيدة وايقاعاتها المرددة. وكل من يقرأ هذه النماذج يستطيع ان يلاحظ روعتها

الموسيقية فى جانبين هما مادة الألفاظ وتركيبهـــا الموسيقى، اما مادة الالفاظ فانها اختيرت من الينابيع العذبة الحلوة للفتنا ، حتى لكأنما تطير عن الافواه خفة ورشاقة ونعـــومة . واما من حيث التركيب الموسيقى فانها كثيرا ما تتألف من شطور قصـــيرة مقفاة تجعلها تتدفق بأرق النغمات وأصفاها ــ وحقا تتنوع القوافى ، ولكن هذا القصر وخاصة فى أشطار الاقفال التى تتكرر قوافيها متقابلة يجعل الموشحة كأنها بحر من الايقاعات والانغام تغـــرق الأذن فى خضمه ، ونضرب لذلك مثلا قول عبادة القـزاز فى مطلع احدى موشحاته :

بدر تم	شمس ضحى	غصن نقا	مسك شم
ما أتم	ما اوضحـــا	ماأورقـــا	ما انـــم
لاجرم	من لمحـــا	قد عشقا	قد حـــرم

وواضح ما فى هذه القطعة من حسن تخير اللفظ وجمال تجزئة الوزن وخفته والملاءمة الصوتية بين كل شطر قصير وقرينه ، ممايجعلها تلذ الآذان حين تصغى اليها ، بل تلذ القلوب والأفئدة . وقد تفنن الوشاحون فى هذا المسلك من تقصير الشطور على صور كثيرة ، احالت موشحاتهم الى ايقاعـــات وانغام موسيقية تبهر الأسماع بما تحمل من تناسق ورشاقة . وقد ذكرنا آنفا أن بعض هذه الموشحات ، مع تحول الأنغام والايقاعات فيها بين لحنين بلغت من الكمال الموسيقى ما قد يبذ ايقـــاعات النغم فى القصيدة المقفاة . وفى رأينا أن هـــذا هو السبب الحقيقى فى نجاح فن التوشيح الأندلسى وشيوع تياره فى البلاد العربية ، فقد وجدته تيارا دافقـــا بالنغم ، وسرعان ما اخذت منـــذ القرن الســادس للهجرة فى محاكاته والاحتذاء على انماطه ، ولم يلبث ابن سناء الملك الشاعر المصرى المشهـــور المتـــوفى سنة ٦٠٨ هـ ان نفذ الى وضع أصوله الموسيقية فى فى كتابه « دار الطراز » وهو يقوم فى تاريخ التقنين لطرائق نظمه مقام الخليل بن أحمدفى تاريخ القصيد العربى ووضعه لعروضه وصور نظمه ، وقد شفع كتابه بطائفة من الموشحاتالأندلسية ، وتلاها بطائفة كبيرة من موشحاته ليدل بها على ابداعه فى صناعـــة التوشيح . وشاعت الصناعة فى جميـــع الأقطار العربية ، واشتهر فيها كثيرون على توالى العصور ، وبلغوا فيها من الحذق والمهارة مبلغا عجيبا ، تصوره من بعض الوجوه موشحة مظفر العيلانى المصرى التى اشتهرت شرقا وغربا ، وأولها :

يا سحب تيجان الربا بالحلى	كللى
سوارك منعطف الجـــدول	واجعلى

فنون الشـــعر الشعبية

ولعل من الخير أن ننظر نظرة عامة فى فنونالشعر الشعبية التى ظهرت وشاعت فى الأقطار العربيـــة لنرى مدى ما اضطرم فيها من نغم القصيد ، وأول هذه الفنون « المواليا » وهو الذى حرف فيما بعد الى اسم الموال ، ويقال انه ظهر بواسط ثم بغـداد فى القرن الثانى للهجرة ، وهو بيتان ملحونان من بحر البسيط تقفى شطورهما الاربعة بقافية واحـدة ، والفن الثانى « الدوبيت » وكلمة دوفارسيةومعناها اثنان ، فهو بيتان ، تقفى شطورهما الأربعة بقافية واحدة ، وقد تخرج عن ذلك قافية الشطر الثالث، ووزنه وزن مهمل ، أجزاؤه فعلن متفـاعلن فعولن فعلن . والفن الثالث « القوما » وهو بيتان تتحـد شطورهما فى قافية واحدة غالبا ، وأجزاؤه مستفعلن فعلان . والفن الرابع « الكان وكان » وهو شعـر عامى على قافية متنوعة كان ينظم أولا فى الحكايات ثم نظم فى المواعظ . والفن الخامس « السلسة » وهو بيتان على وزن مهمل هو فعلن فعلاتن متفعلن فعلاتان ، وتقفى شطورهما على نظام تقفيـــــة الدوبيت . والفن السادس « الزجـــل » وهو ــ كالتوشيح ــ من اختراع الأندلسيين ، ويذهب ابن خلدون الى أنه تأخر عنه فى نشأته ، وقد يشهـد لذلك أن التوشيح ازدهر منذ أوائل القرن الخامس للهجرة ، بينما تأخر ازدهار الزجـــل الى القرن السادس على يد ابن قزمان المتوفى سنة ٥٥٥ ونراه يقول فىمقدمته لديوانازجاله انه جرده من الاعراب، وكأنه كان قبله خليطا من الألفاظ العربية والعامية ، وجعله هو لأول مرة عاميا خالصـــا . ومهما تكن نشأته فان صيغته الموسيقية عنده هىنفس صيغة الموشحات ، اذ يبنى من أشطار موزعة على أقفـال وادوار بالضبط كما تبنى الموشحات ، فقوافى الأقفال تتحد ، وتتنوع قوافى الادوار . وظل الزجل ، كما ظلت الموشحات ، يتمسك بهـــذا البناء الموسيقى المفعم بالايقاعات والأنغام ، وليس من شك فى أن ذلك هو الذى اتاح له أن يشيع فى البلدان العربية ، كما شاعت الموشحات ، وأن يصبح أهم فن بين فنـــون الشعر الشعبية تشغف به العامة والخاصة .

٤

تطور شعرنا الغنائى فى العصر الحديث

ونمضى الى العصر الحديث ، وتتوثق الصلة بيننا وبين الآداب الغربية ، ونقبل على قراءة الشعر الغربى القصصى والتمثيلى والغنائى ، ونحس الحاجة الى نشوء النوعين الأولين فى شعرنا ، كما نحس الحاجة الى تطور شعرنا الغنائى وانفكاكه من مضمونة التقليدى بحيث يصبح تعبيرا صادقا عن روح الشاعر وعواطفه وسرائره الباطنة وتأملاته العميقة فى الطبيعة والكون والوجود . وسرعان ما اتخذ ذلك شكل صراع بين دعاة للقديم ودعاة للجديد ، ولم يقف الصراع عند المضمون المأمول للشعر ، بل امتد الى صياغته الموسيقية وما يحسن أن يجرى فى ايقاعاتها من تعديل وتحوير على أضواء موسيقى الشعر الغربى التى صورتها فى صدر هذا الحديث . وكانت القافية الملتزمة فى القصيدة أهم هدف صوب اليه دعاة التجديد سهامهم ، فقد رأوا الشعر اليونانى والرومانى لا يعرف نظام القوافى ورأوا شكسبير ينظم تمثيلياته من شعر مرسل لا قافية فيه ، فتنادوا : حطموا هذه السدود والأسوار ، بل حطموا هذه القيود والأغلال ، حتى يستطيع الشعراء أن ينفذوا بشعرنا الى آفاق الشعر القصصى والتمثيلى وينموا مضمونه الغنائى الذى يرزح تحت نقرات القوافى وأعبائها الباهظة . واستجاب لندائهم فى العقد الأول من هذا القرن العشرين توفيق البكرى وعبد الرحمن شكرى وجميل صدقى الزهاوى ، فنظموا قصائد من ابيات تعتمد على الوزن دون القافية ، وظل الآخران يتابعان هذه الطريقة الجديدة فى بعض قصائدهما من مثل قول عبد الرحمن شكرى فى قصيدته « نابليون والساحر المصرى » :

يا ايها البطل العظيم الغالب
ارح الخطا واسمع نبوة ساحر
درس النجوم فلم يغادر غامضا
حتى أتيح له الجليل الغامض
وله من الجن الكرام معاشر
يأتونه بنفائس الأخبار
كم قد سقيت من الدماء طماعة
لك خيرها وعلى سواك خراجها

وفى أشعار أبى شادى نماذج متعددة لهذا الشعر المرسل الذى لم يكتب له النجاح ، لخروجه على الذوق العربى الذى تعود التقفية فى الشعر واعتد بها جزءا لا يتجزأ من ايقاعه .

شعراؤنا المجددون

واتجه شعراؤنا المجددون منذ اوائل هذا القرن الى المنظومات الدورية مستلهمين فيها نظام التقفية فى الشعر الغربى الحديث الذى تتنوع فيه القوافى وتتقابل اما متلاصقة واما غير متلاصقة، كما استلهموا نظام التقفية عند اسلافنا فى شعرهم المزاوج الذى يتوالى بيتين بيتين مع اتحاد القافية فى شطورهما الأربعة ، وفى موشحاتهم التى تتحد اقفالها فى قوافيها بينما تتنوع الادوار فى القوافى متحولة من قافية الى قافية . وقد انتشرت هذه المنظومات فى البلدان العربية المختلفة وفى المهاجر الامريكى ، وكلما تقدمنا معها فى هذا القرن ازدادت موجتها حدة وانتشارا ، لانها من جهة تقبلها الذوق العربى قبولا حسنا ، اذ كان قد ألف صورا قديمة مماثلة لها ، ومن جهة ثانية منحها شعراؤنا مرونة موسيقية واسعة ، وهى مرونة جعلت الايقاعات والأنغام فى كثير من نماذجها تضطرم اضطراما ، وهو اضطرام نحس فيه نفس الشرر الذى احسسناه عند البارعين من الوشاحين الماضين ، اذ تختار له الألفاظ الرشيقة التى كأنما تفضل من كل قلب ، ويلقى فيه ، وخاصة فيما يحاكى فن التوشيح ، بالشطور القصيرة التى تزيد لهبه تلظيا .

الشعر المنثور

ويتسع التجديد عند بعض الشعراء فيستحدثون ما سموه بالشعر المنثور ، وهو نمطان : نمط تنقطع فيه العلاقة بينه وبين الشعر العربى ، فلا وزن فيه ولاقافية ، مع اعتماده الشديد على قوة الخيال والتصوير واثارة العواطف والمشاعر . وواضح ان سقوط القافية منه والوزن عن دوائر الشعر ويلحقه بدوائر النثر . أما النمط الثانى فيعتمد على قافية منوعة ، ولكنه لا يعتمد على ايقاع لوزن من اوزان العروض العربى وهو لذلك لا يمكن ادخاله فى دوائر شعرنا ، لا لأن ايقاعه ونغمه مخالف لما تعودناه فحسب ، بل أيضا لأن نغمه وايقاعه لايطرد فى صورة موسيقية منظمة ،ولايكفى تمسكه بالقافية المنوعة لحمايته من عده ضربا من ضروب النثر ، لأنها

قائمة فعلا فى تركيب شكل مألوف لنا من أشكاله وهو السجع الذى نوع أسلافنا فى ايقاعات قوافيه وانغام الفاظه المتقابلة تنويعا واسعا .

موسيقى القصيدة المتكاملة

وعلى نحو ما ظلت موسيقى القصيدة المتكاملة فى عصورنا الماضية تحتل المكانة الأولى فى شعرنا العربى ظلت تحتل نفس المكانة فى عصرنا الحديث ، لسبب طبيعى هو أنها تحتفظ لهذا الشعر بجميع انغامه وايقاعاته التى تفاعلت مع الغناء والعزف والرقص على توالى العصور .. وليس ذلك فحسب ، فقد اتيح لها منذ اواسط القرن الماضى البارودى الذى رد اليها رونقها وبهاءها ، اذ عكف على ينابيعها الفدقة الأولى عند العباسيين ، فاذا هو يضم الى صدره قيثارتها ويستخرج من أوتارها الحانه الرصينة الرائعة ، ويتفجر نغمها تفجرا على لسان شوقى وحافظ والرصافى واضرابهم ممن امتازوا بفطرة موسيقية بارعة . ولمع فى كل قطر عربى شعراء أحكموا العزف عليها احكاما جعل أنغامها تتخلق تحت أصابعهم المدربة تخلقا يأسر القلوب والالباب . وحقا قد يلقانا ضعف فى العزف على قيثارتها عند بعض الشعراء غير النابهين ، ولكن العيب ليس عيب القيثارة وانما هو عيب الأنامل التى لا تحسن العزف وما فيها من تجمد وقصور ، اما القيثارة نفسها فقد استطاعت ان تثبت على مدار الزمن قدرة أوتارها المتنوعة على أن تحمل كل ما تغنته القرائح العربية من شعور وفكر ، وأيضا من فلسفة وتأملات عميقة فى الكون والحياة ومشاكل الوجود ، ويكفى أن نذكر أبا العلاء وديوانه الضخم « اللزوميات » الذى عقد بناء القافية فيه ، وجعل رويها مضاعفا على نحو ما اسلفنا ، وهو دليل ساطع على مقدرة هذه القيثارة وانها لا تتأبى على أى مضمون يعزفه على أوتارها شاعر حاذق ، فقد وسعت عنده فلسفته العميقة لا فى صفحات معدودة بل فى مجلدين من الشعر المقفى تقفية مضاعفة . ولم يكد البارودى يخلصها من غناء الالحان الذى كان يوقعه عليها الشعراء منذ العصر العثمانى ويرد اليها ماطال عليها العهد بفقدانه من ايقاعاتها وأنغامها الصافية حتى أخذ الشعراء فى زمنه وبعد زمنه يتسعون بمضمونها الغنائى بما يبثونه فيه من التغنى بمكنونات نفوسهم وروح أمتهم ومشاعرها السياسية والوطنية ضد الاستعمار والظلم والطغيان . ولم يلبث سليمان البستانى أن مد فى طاقات القيثارة ، اذ جعلها تسع الشعر القصصى كما وسعت الشعر الغنائى ، فقد ترجم اليها الياذة هوميروس متحولا من حين الى حين الى شعر الأدوار أو المنظومات الدورية . وظل الشعر التمثيلى ينتظر شاعرا مبدعا كى يدخله فى نطاق شعرنا الحديث ، وتناول شوقى قيثارة القصيدة الغنائية التى كان قد حذق الضرب على أوتارها الى ابعد غاية ممكنة ، واخذ يوقع عليها مسرحياته المشهورة ، ولانت القيثارة فى يده ، واعطته كل مدخراتها الايقاعية والنغمية ، ليؤلف منها ما يشاء من تحولات وتشكلات فى الالحان كانت — ولا تزال — تأخذ بمجامع القلوب . وكل ذلك معناه أن موسيقى القصيدة ذات الايقاعات المتوازنة المتكررة المنتهية بقواف متحدة لم تخمد جذوتها فى العصر الحديث ، بل لقد توهجت بمضامين جديدة : غنائية وقصصية وتمثيلية سكبت فيها متاعها الرائع من الأنغام والالحان التى تغذى العقول والقلوب .

الشعر الحر

وشاعت منذ سنوات غير بعيدة حركة تجديدية واسعة فى موسيقى شعرنا المعاصر ، وهى حركة تكاد ان تكون ثورة على نظامه الايقاعى الموروث ، اذ استلهمت من بعض الوجوه الشعر المعروف عند الغربيين باسم الشعر الحر ، واذا هى تحطم فكرة البيت والشطر والقافية المرددة تحطيما ، فالقصيدة لا تتألف من أبيات ذات شطور متقابلة وتفاعيل متساوية فى الزمن وقواف تختتم بها الأبيات ، بل تتألف من سطور تزيد تفاعيلها وتنقص حتى تصبح تفعيلة واحدة حسب حاجة الشاعر من اداء المعنى وصياغته . وبذلك أصبحت التفعيلة ، لا البيت ، هى الوحدة الموسيقية للقصيدة . ويحتج أصحاب هذا الشعر الحر لحركتهم التى ذاعت وشاعت فى كل قطر عربى بحجج كثيرة ، لعل اهمها أن ايقاع البيت المكرر فى القصيدة الموروثة من شأنه ان يحدث اطراده فيها رتابة مملة فى توالى النغم على صورة واحدة ، وكأنما فاتهم أن اطراد التفعيلة على وتيرة واحدة فى قصائدهم يواجهه ايضا الرتابة والملل ، لتوالى نغمة واحدة . وليس من شك فى ان أسلافهم وفقوا حين حاولوا أن يتحاشوا ذلك عن طريق تغيير القوافى فى منظوماتهم الدورية والتوشيحية ، دون ان يتورطوا فى تحطيم الايقاع الموسيقى لشعرنا الذى

طالما الفته الآذان. على أن هذه الرتابة التى يحسونها فى موسيقى القصيدة الموروثة انمـا هى رتابة فى الظاهر، ذلك أن تفاعيل البيت بدخلها من الزحافات والتغيرات ما ينفى عنها الرتابة، ونضرب لذلك مثلا وزن الكامل المركب من «متفاعلن» ست مرات ـ حين تدخل تفعيلتين منـه أو اكثر ما يسميه العروضيون بالاضمار وهو تسكين ثانى التفعيـلة المتحرك، بحيث تصبح على زنة «مستفعلن» ـ تبطىء حركته المتدفقة. ومثـل ثان وزن الرمل المركب من «فاعلاتن» ست مرات ـ حين يلم به ما يسميه العروضيون بالخبن وهـو حـذف ثانى التفعيلة الساكن فيصبح «فعلاتن» ـ تسرع حركته البطيئة. ومعروف ان الحركة السريعة فى الايقاع تلائم الموضوعات العنيفة والعواطف المهتاجة، بينما تلائم الحركة البطيئة الموضوعات الهادئة والعواطف المكظومة. وبذلك ومثله يستطيع الشاعر البارع ان يعبر داخل تفاعيل البيت المتغيرة عن منعرجـات أحاسيسه وانفعالاتها المتقلبة. ويسنده فى ذلك أيضا ما التفت اليه اسلافه منذ العصر الجاهلى من اكتمال الرنات الايقاعية فى كلمات البيت عن طريق تقطيعات صوتية مختلفة، صورناها فيمـا مضى من هـذا الحديث، كما يسنده وقوفه على الخصـائص الصوتية للحروف والحركات وامتداداتها الطويلة؛ وفى علم التجويد من هذه الخصائص ذخيرة حرى بشعرائنا ان يفيدوا منها، اذ يقفون على حـروف التفخيم والترقيق والحروف الرخوة والمهموسة والمجهورة، كما يقفون على مواضع اشباع المـد وتقصيره، ومن المؤكد ان كثرة المدات فى بيت تجعل رنته الايقاعية تختلف اختلافا واضحا عن بيت على زنته لا توجد فيه هذه المدات، بل لعلنا لا نغلو اذا قلنا أن أى بيتين يتطابقان فى الوزن العروضى يختلفان فى رنتهما اختلافا واضحا، وهو اختلاف يرد الى ما بين كلمات كل منهما من توافقات صوتيـة فى الحروف وتماثلها وتشاكلها فى الحركات والسكنات. وما من ريب فى أن الشاعر البارع اذا اتقن كل هذه الجوانب يستطيع ان يمثل لنا معانيه فى أصـوات كلماته ورناتها، فاذا كان غاضبا احسسنا فى كلماته كأنه يضرب بقلمه على قرطاسه، واذا كان حزينا احسسنا فى كلماته بالأسى العميق، واذا وصف عاصـفة احسسنا فى كلماته باهتزازات الأشجار وتموجات المياه. ومما يلاحظ على أصحاب النمط الجديد من الشعر الحر انهم لا يكادون يتجاوزون فى نظمهم ثمانية بحور هى الكامل والرجز والسريع والرمـل والمتقارب والهزج والوافر والخبب، وبذلك اهملوا ثمانية اخرى من اوزان العروض، لها ايقاعاتهـا وانغامها، وكأنهم ضيقوا على انفسهم الدروب التى يسلكونها الى تصوير احاسيسهم، وقد وجد فيها شاعر القصيدة المقفاة الأبيات قديما وحديثا مادة خصبة لينوع فى ايقاعات أشعاره وانغامها وليتخـذ من هذه الأنغام والايقاعات ما يتلاءم وواقعه النفسى، فهو مثلا اذا صور موقعة حربية اختار لهـا وزن الطويل الفخم، وقد يختار وزن البسيط للينـه، واذا صور عاطفته المرحة اختار وزنا قصيرا كالمقتضب والمجتث. وناهيك بتجزئات الأوزان وما تحمل من ايقاعات وانغام تتيح للشاعر تصرفا واسعا فى التعبير عن مختلف أحاسيسه وانفعالاته. وكل ذلك واضح الدلالة على ان موسيقى القصيدة الموروثة زاخـرة بايقاعات وانغام لا تكاد تحصى، وأن كل ما فى الأمر انها تحتاج عازفين مهرة يجيدون العزف على أوتارها عزفا تفيض فيه انغامها بنفس مسـافات الزمن وذبذبات الصوت ورناته التى طالما راعتنا عند شعرائنا المشهورين فى القديم والحديث. ويظن من يقف عند ظاهرها انها موسيقى مكررة معادة، ولا يوجد فى موسيقى الشعر ما يكرر ويعاد، بل كل مـوسيقى لشاعر هى موسيقى خاصة به، وهـل موسيقى البحترى كموسيقى ابن الرومى او موسيقى أبى تمام كموسيقى المتنبى او موسيقى البارودى كموسيقى شوقى؟ انهم يعزفون على أوتار قيثارة واحدة هى قيثارة القصيد، ومع ذلك لكل منهم موسيقاه وكأنما ولدت معه، اذ تتجلى عند كل منهم فى معرض نغمى جديد.

الشعر الحر والايقاع النغمى

وفى رأينا انه لا بد للشعر الحـر المعاصر من ان يتواصل فى جميع تشكلاته تواصلا وثيقـا مـع ايقاعات القصيد وانغامه بحيث نحس أن ما انتزع من لحون تلك الأنغام والايقاعات ورناتها حل مكانه رحيق موسيقى رائع نجد فيه نفس المتاع ونفس الغذاء. وهذا ما حدث دائما فى العصور الماضية فان اى شكل استحدثه اسلافنا بالقيـاس الى شكل القصيدة المشطرة المقفاة جعلوه يتشكل من عناصرها الموسيقية الملحنة الموقعة على نحو ما صورنا ذلك فيما اسلفنا من الحديث، وحتى فنون الشعر الشعبية

ظلت تتنقل من شكل الى شكل مترابطة مع نفس العناصر • وبالمثل صور المنظومات الدورية والتوشيحات فى هذا القرن العشرين ، فانها ظلت فى نفس النطاق ، مع كثرة ما نوعت فى التشكيلات . وظهرت محاولات من الشعر المرسل ، غير انه باء فى محيطنا العربى بالاخفاق الذريع .

تذوقنا للشعر

ومما لاريب فيه أن الشعر الحر الجديد يتضاءل فيه الايقاع النغمى أحيانا ، حتى ليكاد ينمحى محوا، وهى مشكلة تهدد كيانه ، لارتباط شعرنا على مر العصور بايقاعات وانغام وافرة تتيح لناالتغنىبأبياته وشطوره ، وقد يقال ما للشعر الحر الجديدوالغناء؟ انه يريد ان ينتقل بشعرنا من مرحلة الغناء والانشاد الى مرحلة الهمس والتأمل فى هدوء . غير أن ذلك يحتاج تبدلا وتغيرا فى تذوقنا للشعر بحيث يحل تذوقنا له بالعين الباصرة مكان تذوقنا له بالأذن المرهفة ، فنكتفى منه بلذة القراءة وحدها ، ولا تعود تعنينا لذة السماع لنغماته ولحونه ورنينه المتلاحق. وفى ذلك مئونة شديدة من الصعب تحقيقها الا أن يدخل حجاب على أسماعنا . والحق انه ينبغى أن يسد الخلل الموسيقى فى الشعر الحر وأن تداوى نواقصه فى الايقاع ، حتى لا تظل آذاننا تنفر منه ، وقد احس ذلك فى عمق بعض ناظمية النابهين فأعادوا الى سطوره فى غير نموذج من منظوماتهم القافية المتحدة او المتنوعة ، وينبغى ان تشيع فى كل منظوماته اذا أريد لها أن تسمى شعرا ، والا كانت نثرا موزونا يقابل النثر المقفى القديم المعروف باسم السجع . وقد يقال ان القافية عبء ثقيل ، وهو قول ان صدق على بعض اللغات لا يصدق على لغتنا لما تحمل من ثروة لفظية ضخمة تعين أكبر العون على تكرار قافية واحدة وترددها على الاسماع لا فى عشرات السطور ، بل فى المئات ، واذا أحس شاعر بمشقة فى استخدام القافية الموحدة فأمامه القافية المنوعة. وايضا يحسن أن تظل العلاقة قائمة بين وحدة السطر ووحدة الشطر والبيت ، فى الشعر الموروث، فتقصر حتى تكون تفعيلة مقفاة واحدة ، وتطول ، ولكن على أن لا تزيد عن ثمانى تفعيلات تنتهى بقافية موحدة أو متقابلة ، وفى الموشحات والمنظومات الموروثة والحديثة أنماط كثيرة يمكن النفوذ منها الى أنماط جديدة لا حصر لها ، انماط نحس فى سطورها فكرة الشطر والبيت والتقابل بين التفاعيل دون التقيد الحتمى بعددها فى كل سطر • ولعلى لا اغلو اذا قلت انه لا بد لاكتمال الأداء الموسيقى فى الشعر الحر من أن يسند بانتخاب اللفظ المونق الذى يأسر بجرسه وعذوبة نطقه . وبذلك كله يصبح غذاء شعريا يمتع العقول والقلوب ، ويلذ الآذان كما يلذ الأذهان .





لا اريد ان ادخل فى تفصيلات كثيرة قبل ان انفذ الى لب الموضوع الخاص بظاهرية التعبير الأدبى . ولكننى سأشير مباشرة الى طبيعة اللغة ذاتها من أجل الكشف عن المقوم الأصيل الذى تقوم عليه فكرة التعبير الظاهرى . فاللغة ليست ظاهرة عرضية فى حياة الانسان . ان وجوده مرتبط ارتباطا عضويا بقدرته على الكلام . وليست قدرته على الكلام هى مجرد استفادة من اللغة من حيث هى رموز وانما من حيث هى دلالات . الحيوان قادر على الاستجابة للكلمات كرموز ، والطفل كذلك . أما الانسان العاقل فارتباطه بالكلام ناشيء عن قدرته فى اعدام الكلمة كرمز . الانسان العاقل هو الذى يقتل الرمز ويبيده من أجل التعامل بالكلمات تعاملا معنويا .

لقد اكتسب الانسان خاصية النطق والعقل لأنه استطاع ان يسلب الكلمات وظيفتها اللغوية . وظيفة الكلمات الأساسية هى الاشارة الى محسوسات أو الى مسميات . والانسان تمكن من التغلب على هذه الصورة البدائية لاستخدام الكلمات . استطاع ان يعبر الى ما وراء اللغة كرموز . انه الكائن الوحيد الذى ظهر على الأرض وأمكنه ان يحقق حريته من أسر اللغة . وبلغ مرتبة التحرر من اللغة بأن استخدمها استخداما دلاليا . أعنى انه حقق حريته باعدام الكلمات . ولو ظلت الكلمات فى ذهنه مجرد رموز تشير الى مسميات لبقى حتى اليوم فى مرحلة سابقة على مفهوم الانسان الناطق .

كذلك نلاحظ ان استخدام الرمز لدى الحيوان ولدى البدائى ولدى الطفل يتصف بالاستمرار الرتيب مهما اختلفت أحوال استخدامه . أما استخدام الانسان العاقل للرمز فمشروط بحالة معينة . وقد يكون الرمز هو هو ولكنه لايشير الى نفس المسميات او الى عين الأشياء باختلاف الملابسات والأحوال التى يظهر فيها . وقد جاء فى احدى النوادر ان بعض الحكام امر رجلا بأن يخرج الى الناس ليقول بأعلى صوته : أيها الناس .. أنا لص . فما كان من هذا الرجل الا ان خرج الى الناس وهو يقول فى نغمة مستفسرة : أيها الناس.. **انا لص ؟! وليس غريبا عن العارفين باللغة العربية** استخدام الناس فى كلامهم الفاظا مثل رأس وهى تتحول من حال الى حال على نحو ما ترد فى سياق العبارات التالية : رأس الانسان .. رأس المال .. رأس الحكمة .. رأس الأمر .

ولسنا نريد ان نعرج على نظريات فى علم النفس او فى علم اللغة من أجل تأكيد هذه الحقائق . فقد صارت اليوم من الوضوح بمكان . ونبقى فى نطاق اللغة الى كائن حى كما وصفها رينان . أو بتعبير معنويا . ونعنى بالاستخدام المعنوى انه أحال اللغة الى كائن حى كما وصفها رينان . أو بتعبير ادق انه استخدم اللغة بحيث خلصها من طبيعتها الرمزية المباشرة . وليس هذا ناجما عن عبقرية انسانية فى اكتشاف أوجه البراعة فى استخدام الكلمات . لقد حدث ذلك لارتباط الكلام لدى الانسان ارتباطا ديناميكيا بالمحسوسات . وطريقة الانسان فى الحس أو فى الاحساس العادى هى طريقة ديناميكية تعتمد على الوضع أكثر مما تعتمد على الشيء نفسه . ومن هنا اكتسبت الكلمات شيئا فشيئا ذلك الطابع الديناميكى الذى تفرضه الأوضاع على المحسوسات البشرية .

وقد استرعى انتباهى ان كلمة الحس العربية تعنى فى أصلها اللغوى القديم القتل والاستئصال .

فيقال : حس الشيء أى استأصله . ويقال : انحست الأسنان أى انقلعت . وهذا فى الواقع ليس غريبا . لأن أقرب الحقائق العلمية تشير الى أن المعطى (بضم الميم وفتح الطاء) ليس هو الشيء نفسه وانما تجربة الشيء . وحينما المس شيئا واراه فى نفس الوقت سيكون الشيء نفسه سببا مشتركا لمظهرين حسيين . وكذلك فى اللغة ليس الرمز اشارة الى الشيء وانما هو فهم الشيء . وحينما اعرف اسما واحدا لشيئين اثنين ستكون الكلمة اذن جامعا مشتركا لحقيقتين . واذا تكلمنا عن حقيقتين فقد ابتعدنا عن الاشارة الى الشيء واقتربنا من الفهم الخاص بهذا الشيء . وحينئذ ندرك أهمية اقتلاع الكلمة من ارتباطاتها الحسية. وندرك أيضا ذلك المغزى فى تحويل التعبير من الحس بوصفه اقتلاعا الى التعبير عن الحس بوصفه ادراكا .

وهنا نسأل انفسنا : هل معنى ذلك أن اللغة تقضى بأن نبتعد عن المحسوسات ؟ فأسارع للرد على ذلك بأن اكتشاف جوهر اللغة لا يعنى اطلاقا اختفاء صورتها الأولية فى الاشارة الى مسميات . بل على العكس أن الارتباط بصورة اللغة الأولية فى الرمز والايماء هو الذى يساعد مع طول التعود والتعامل بالكلام على التحرر فى الاشارة . أى أن هذه الألفة الطويلة المدى لاستخدام الكلام استخداما رمزيا مباشرا هى التى تعين على بلوغ مرحلة التعبير والدلالة . فنحن لا نفكر فى الشيء الا اذا كان له اسم . ويأتى الخطأ فى التفكير بالتالى من عدم ربط الكلمات ربطا محددا بالمسميات لآماد طويلة ماذا اقول ؟ بل اننا لا نعرف الشيء الا باكتشاف اسمه . والاسم مرتبط بحقيقة مفهومه. خذ مثلا ما قاله الثعالبى فى ترتيب سن المرأة بكتابه فقه اللغة : هى طفلة ما دامت صغيرة . ثم وليدة اذا تحركت . ثم كاعب اذا كعب ثديها . ثم ناهد اذا زاد ثديها . ثم معصر اذا ادركت . ثم عانس اذا ارتفعت عن حد الاعصار . ثم خود اذا توسطت الشباب ، ثم مسلف اذا جاوزت الأربعين . ثم نصف اذا كانت بين الشباب والتعجيز . ثم شهلة كهلة اذا وجدت مس الكبر وفيها بقية وجلد . ثم شهبرة اذا عجزت وفيها تماسك . ثم حيزبون اذا صارت عالية السن ناقصة القوة . ثم قلعم ولطلط اذا انحنى قدها وسقطت اسنانها .

من كلام الثعالبى ذاك تعرف أهمية استخدام « اذا » بعد كل تسمية . واذا هى التعبير عن الحقيقة التى يرتبط بها الأسم . واذا لم تعرف الشرط الحقيقى الذى تنبع منه التسمية فقدت الاسم . واذا لم تتبين الاسم جهلت كل ما يرتبط به من حقائق .

وليس هذا الامثلا صغيرا لاقتران الاسم بمعرفة الشيء . واستخدام الاسم النوعى للأشياء هو دليل الجهل بما ينطوى عليه هذا الاسم من الحقائق ومن المعارف . اذا دخلت الغابة مثلا ووجدت الأشجار كلها أشجارا وأوراق الشجر مجرد أوراق فأنت تجهل ملايين المعلومات عن انواع الأشجار ودقائق الاختلافات بينها . وأنت تجهل أيضا كثيرا من الحقائق عن أوراق الشجر وطبائعها وأشكالها . وكان العرب الأقدمون يسمون السحاب بأسماء مختلفة : فهو أحيانا رباب اذا ابيض وأحيانا سحاب الجون اذا اغمق . ووفرة الكلمات الدالة على جزئيات الأشياء فى تفصيلاتها الدقيقة هى التى تدل على الاحاطة المعرفية لاقترانها باذا الشرطية دائما . وهذه الوفرة فى الأسماء هى التى تعين على ادراك المسميات . هذا من جهة طبيعة اللغة من حيث هى رموز . وهذه الوفرة أيضا هى السبب فى الصعود الى أعلى مستويات الدلالة حين ننظر الى اللغة من جهة كونها وسيلة معنوية . فالشاعر الذى يعرف الكلمات الدقيقة فى الاشارة الى المسميات هو الذى يبلغ مستويات الدلالة الفنية الحقيقية .

نقول هذا ونحن نأمل ان نعيد النظر فى برامج تعليم الصغار ببلادنا . ونقول هذا ونحن نأمل أن يعى شباب الأدب مقدار النوعية الشاملة فى عباراته . ونرجو أن تحفظنا الاقدار من الانحدار باللغة الى حيث تفقد جذورها فى الرمز والاشارة . ، لأن هذه الجذور هى أصل القدرة على اكتشاف الدلالات وألفة التعبير . وهى مناط التقدم المعرفى الملتصق بالأشياء . اذ لابد من أن ننحصر فى هذه المجالات أطول أمد ممكن حتى نفطن الى جوهر اللغة فى التعبير والدلالة . ومن ثم نعد أنفسنا الاعداد الكافى للتخاطب على أصلح المستويات . ذلك أن التقاط التعبير يستلزم مواجهة طويلة للكلمات ومسمياتها .

فالظاهرية تستمسك بالجذور الموضوعية للكلمات . ونحن لا نفكر الا بالكلمات . ومن دواعى الفكر الضرورية أن نلم بمسميات الأشياء . وتعويد

الفكر على التعامل بالكلمات هو نوع من التدريب له على مزاولة عملياته . فالكلام حركة ودلالته عالم كما يؤكد موريس ميرلوبونتى . وتتجلى روعة العالم الحقيقى فى ان المعنى والوجود المادى للكلمات يتلاحمان فيه تلاحما تاما ولا ينفصلان . ويتلبس المعنى بالوجود مرة واحدة والى الأبد . لهذا يتصف الكلام بالحركية لانتمائه الى عالم حقيقى . فاذا انتقل بفعل وجوده الكلامى الى مستوى الدلالة أصبح عالما . أى أن الكلمات تحقق لنفسها بجملة دلالاتها عالما آخر . وهذا العالم محكم الربط والبناء ومهيأ للاستكمال على صورة كيان خاص .

ولهذا كانت الظاهرية من أشد أسباب اندفاع الأدب الحديث الى استقصاء الوقائع الكلامية فى عالمها الطبيعى النامى . وهى ايضا من اكبر دوافع التشجيع على التحرر من الرمز فى صورة سياق مستحدث متكامل البناء . والكلمات حركة فى الوسط الحقيقى الذى تنشأ فيه لأنهاتستقر داخل الوجود الموافق لها . ودلالة الكلام عالم لأنه يستمد كيانه من القضاء على الاشارة المباشرة فى الرمز والايماء . فالدلالة تقضى على الوسط الذى تنشأ فيه الكلمات من اجل بناء عالم جديد . واذا ظلت الدلالات بغير قدرة على تكوين هذا العالم الجديد فمعنى هذا فشلها فى عملية الأداء . وهنا يلفت سارتر نظرنا الى ملاحظة هامة . فهو يقول ان كل كلام مكتوب يحمل معنى حتى لو فشل فى تحقيق ما كان يصبو مؤلفه اليه . ذلك أن نوعية المعنى الذى يستقى من الكلام كفيلة بالاشارة الى نوعية الأزمات العصرية والادواء الاجتماعية التى ينشأ فيها . وتعبير الكلام المكتوب على هذا النحو يبشر بالقصور عن بلوغ عالم الدلالات ولكنه يحمل من ناحية اخرى ملامح العصر . وهو اذ يفشل فى تكوين عالم الدلالات الخاص به يكتفى بالانتقال من عالمه الواقعى الى عالم واقعى مماثل أو يكتفى بالبقاء فى عالمه الواقعى الأصلى الذى تنشأ فيه الكلمات .

طالع معى هذه الكلمات للأستاذ أمين الخولى :

« يا شرق .. بنفسى مصالحك ومرافقك . ومواطن حاجتك الى الاصلاح الناهض والتجديد البانى . اذ توكل حينا الى أشخاص كل نفوذهم فيها أنهم ذو أسنان أو حملة ألقاب أو أصحاب مظهر خلاب . وكل شخصيتهم ان اليهم السلطة وبيدهم الخزانة .. وكل ايمانهم ان هذه الأعمال ميدان سيادتهم ومجال ابهتهم .. أولئك يفكرون – ان حاولوا التفكير – فلا يهتدون ويتخيرون فيخطئون ويقاولون ولا يفعلون . فجهادهم ضجيج وطنين واصلاحهم كلام واعلان .. تراهم حين يواتيهم السلطان وقد قادوا مرافق الحياة وتصدروا حركات الاصلاح . فتحسبهم ذوى نفاذ وأصحاب شخصية . فاذا ما غادروا مناصبهم وأفلتت منهم مراكزهم رايتهم لقى هينا وظلا زائلا » .

هذا الكلام المكتوب فى كتاب «القادة .. الرسل» هو تسجيل لم يرتفع الى مستوى التعبير والدلالة .. ولكنه يحمل مع ذلك معنى . ويبرز هذا المعنى من تعداد الكلمات واحدة بعد الأخرى . وهى تؤلف سياقا عاديا بغير عالم تصعد اليه . واكتفى المؤلف هنا باستخدام الالفاظ دون أن يحقق مفهوما ودون أن يربط معانى كلماته بدلالات . ولذلك ظلت عباراته عارية بغير عالم يحميها وبغير كيان تتساند فيه مع سواها . فهذه التعبيرات تقال فى أى مناخ فكرى ولا تنتمى الى عالم يخصها بالذات .

ويمكن أن نقول بعد ذلك أن التعبير الجمالى يمنح كل ما يعبر عنه وجودا قائما بذاته . انه يضع كل ما يعبر عنه فى الطبيعة مثل شىء مدرك فى متناول الجميع . أو قل انه يجعل موضوع التعبير بعض المدركات الطبيعية التى يتأملها الناس . فالتعبير الجمالى قادر على افراد وجود خاص لما يعبر عنه . ولكنه يعمد من ناحية ثانية الى الرموز ذاتها فينتزعها انتزاعا من وجودها التجريبى ليضعها وضعا حيا فى عالم آخر . فمن الجائز أن يصب التعبير الجمالى لونا من الفردية على موضوع التعبير . ولكنه لا يصل الى تحقيق عالم الدلالات الخاص به الا اذا اقتلع الكلمات اقتلاعا من مدارها العادى ليقذف بها الى مدار آخر تتحقق لها الحياة فيه . اذا عنينا بالرموز هنا شخص الممثل فى المسرحية والألوان والنسيج عند المصور والفاظ اللغة عند الكاتب فلن يتطرق الينا الشك فى ان التعبير الجمالى او التعبير الفنى يقتلع هذه الرموز اقتلاعا من مجراها الطبيعى ليلقى بها فى عالم آخر .

ان الممثل الذى يفشل فى الاختفاء اختفاء تاما وراء الشخصية التى يؤديها يفشل كذلك فى اداء دوره وتمثيله . ينبغى أن ينجح الممثل فى الفناء فناء

تاما فى الشخصية التى تؤديهـــا حتى لا يظهر هو نفسه وحتى يحقق النجاح لعمله فى التمثيل . وان اى خلل فى التمثيل لكفيل بابراز الممثـــل ذاته وبابعاد الشخصية المؤداة تماما . وكذلك لو ظل النسيج والألوان لدى المصور بغير تحول الى شىء آخر سوى النسيج والألوان داخل الاطار الفنى الجديد لكان العمل فاشلا فى تحقيق عملية التصوير ذاتها . ذلك ان الدلالة تلتهم الرموز كمـــا يقول موريس ميرلوبونتى .

ولن يستطيع احد الاعتراض على ما نقوله هنا وهو ان عملية التعبير تحقق الدلالة وتحيلها الى واقع حى ولا تكتفى بترجمتها . بل لن يمكن أن يكون للأمر وجه آخر مهما خدعتنا الظـــاهر فى التعبير بالكلام عن الأفكار . ان ما يخدعنا هنـــا ويجعلنا نظن أن الفكر يوجد لذاته قبل التعبير هو الأفـكار نفسـها حين نراهـا قائمـة سـلفا ومعبرا عنهـا سـلفا حتى يمكننا استعادتها فى خاطرنا . ان ذلك يدفعنا الى توهم حياة داخلية للأفكار . أما حقيقة الأمر فهى ان هـذا الصمت المزعوم هو الذى يجعل للكلام صفيراكصرير القلم . هذه الحياة الداخلية هى فى الواقع لغة داخلية . ومن الواجب أن نفترض دائما وجود ستار للغة بين الفكر وموضوع التفكير كمـا يؤكد شارل سروس فى كتابه عن دلالة المنطق . والدلالات التى نتداولها تتشابك فى نفس اللحظة وفقا لقانون مجهول لدينا . ولا تلبث هذه الدلالات ان تتبدى امامنا مرة واحدة والى الأبد فى صورة كائن ثقافى جديد يشرع فى الوجود .

والظاهرية منهج فلسفى اشتق طبيعته وروحه من منطق الفكر البشرى فى اكتشاف الحقائق . لم تفرض الظاهرية اى نوع من المبادىء ولم تقـم نظرياتها على افتراض سابق . ان فلسفة الظاهريات لم تحاول ان تقيم اى تصور للفلسفة ذاتها كما يقول منشئها هوسرل . لم تسع الظاهرية الى ان تؤسس مفهومـا معينـا لفلسفة التى هى من صميم مشغولياتها . وهى لم تسع كذلك لتحديد موضوعات الأدب والفن من وجهة نظر ظاهرية التعبير . على الأقل لا يمكن ان نستشف من كتـابات ادموند هوسرل (١٨٥٩ ــ ١٩٣٨) التى نشرت حتى اليوم اى اشارة الى ظاهرية التعبير الأدبى . من الجائز أن نجد فى مخطوطاته التى لم يقم احد بطبعها حتى اليوم بعض معالجات لمشاكل الفن والأدب وفلسفة الجمال . ولكن هذا الجانب لا يزال مجهولا . وكل ما يمكن استخلاصه من ظاهرية التعبير الأدبى انما يأتى من بذور فكرية غرسها هوسرل فى الحقـل الفلسفى . اى انه يمكننا الآن متابعة التحـولات الأدبية المعاصرة ابتـداء من مستحدثات الفكر الظاهرى وارتكانا الى نوع جديد من النظر الى المشكلات .

ومهما تكن الظاهرية فى حد ذاتها كمذهب فان ما يهمنا هنا هو تحديد موقفهـا من الحقيقة والواقع . فهذا هو الجانب الذى يخصنا ونحن بصدد البحث عن بذورها الفكرية التى تمكنت من الازدهار فى حقل الأدب والفن . الحقيقة فى راى هوسرل هى نفسها تجربة الحقيقة كما نحياها . وما نحياه لا يمكن ان يكون عاطفة . لأن العاطفة لا تضمن شيئا حيال الخطأ . اما ما نحياه فهو الوضوح . أى هو اللحظة الشعورية التى يتمثل فيها الشىء نفسه الذى نتحدث عنه بلحمه ودمه شـاخصا امام الشعور . ان الحقيقة اذن هى ما نحياه كحاضر حى فى أثنـاء سقوطه فى داخلية الشعور . واذا كان افلاطون قد تصـور الشر فى محاورة فيدون على انه وليد أثقـال الجسد فان هوسرل يستنبط الخير كله من اقتدار الجسد على الحس والرؤية وعلى التموضع داخل الأشياء .

والفلسفة اليونانية نفسها قـد استقت كل مفهوماتها من المشاهدة الحسية لمعـالم الأشياء وقوام التماثيل المرئية . والوضع الذى سلم به الكثيرون من مؤرخى الفلسفة الى عهد قريب هو تفسيرهم للمذاهب على أساس استقائها من مبادىء عقلية . ولكن المحدثين تنبهوا فى العصر الحاضر الى حقيقة الوضع البشرى . وكانت الظـاهرية هى صاحبة الفضل فى ذلك . أصبح من السهل اليوم تفسير كل التصورات العقلية بوصفها استجابات اخيـرة لانعكاسات حسية مستمرة . وامكن ان نقول من ثم ان نظرية افلاطون فى المثل ليست الا انعكاسـا لتفكيره الطويل فى مشـاهدته التماثيل واعمال النحت فى عصره . لقد فكر من كثرة رؤيته للتماثيل فى انه لابد أن يوجد عالم تتجسد فيه اشكال هذه المرئيات على نحو ما . لابد أن يكون هناك عالم يضم الأفكار والمثـل التى يستلهمها الفنـانون فى صنع أعمـالهم . وارتبطت عيون أرسطو بعد ذلك بالتماثيل وقتـا طويلا الى ان أملت عليه أخطر نظرية فى فلسفته عن

الصورة والمادة وعن العلاقة بين الصورة والمادة .

من الطبيعي اذن ان يستلهم العقل البشرى كل المشاهد المرئية من حوله . ولا ريب في ان انعكاسات هذه المرئيات هى التى تؤثر على انطباعاته مرة بعد مرة الى ان توحى اليه بالتعابير وبالمعنويات . او بعبارة فلسفية ان الموجودات هى التى تبتعث الماهيات فى خاطر الانسان . ان الاستمرار فى الاحتكاك بالأشياء وممارستها هو الذى يؤدى الى التقاط تعبيراتها فيما بعد .

وقصة الغثيان كما رواها سارتر على لسان بطلها انطوان روكنتان هى ادق نموذج للتعبير الظاهرى فى استجلائه لانعكاسات الأشياء الخارجية على بوتقة الشعور . فالأشجار والشوارع والبيوت والناس والطعام .. كل ذلك لا نراه الا خلال رؤية روكنتان . فهو يعبر تعبيرا وجوديا عن حقائق معاشه فى المستوى الموقفى المعين . ولكن عناصر التحليل الظاهرى منبثة فى كل جزئيات تفكيره حتى لكأنها ضرورية من أجل استكمال الاطار الوجودى واستخدامه . فالكاتب مضطر الى ابراز كل الانطباعات التى تحددها الأشياء الخارجية على الوعى من اجل استشعار حياة الانسان فى الوسط العام . وهى الحياة التى يستمد منها الانسان كل الدلالات عن طريق الانغماس فى الأوضاع العامة وتجربة القلق الوجودى تجربة مباشرة .

ولقد تنبه الكتاب المعاصرون الى مؤديات التفكير الظاهرى كما تنبهوا الى الأبواب الجديدة التى تفتحها أمامهم . والتفتوا الى ظاهرة استقاء الوقائع من أوجه سقوطها داخل الوعى واستمدوا منها جملة من الروابط والأحداث فى رواياتهم . تنبهوا خاصة الى ان الانسان يحتاج الى ممارسة الخبرة الموقفية حتى يلتقط بمشاعره معنويات الأشياء من جهة وقدراته هو نفسه حيالها من جهة اخرى . كما انهم لم يغفلوا الدور الذى تلعبه الأدوات والاشياء فى ضمير الفرد . وصار الكتاب من ثم يستلهمون حقائق الأشياء من باطن الضمير الفردى ويستكشفون انعكاس الأدوات الحيوية على داخلية الفكر والروح . انهم يودون بذلك ارتياد آفاق الفرد الذاتية كمجموعة من الانطباعات الناجمة عن الملابسات الحسية الخارجية .

وسارتر نفسه هو اكبر من اسهموا اسهاما فعليا فى تقريب الظاهرية من مستوى التعبير الأدبى الخالص . اعنى أنه استعار قوة التعبير الادبى فى الأداء الفنى الذى تمثل داخل قصة الغثيان . من المؤكد انه حور قليلا فى المؤديات الظاهرية من اجل اعدادها اعدادا وجوديا . ومن المؤكد ايضا انه قصد الى التحليل الوجودى فى عملية التكوين الفنى لقصته عن الغثيان . ولكن المنبع الظاهرى الذى استقى منه سارتر تحليله الوجودى كاف بارز المعالم فى كل خطوة وفى كل لمسة . وفى داخل قصة سارتر عن الغثيان تحددت مفهومات التحليل الوجودى كفرع مخالف للتحليلين الظاهرى والنفسى .

فالتحليل النفسى كان معروفا فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن . وبدأت الظاهرية من اهتمامات نفسية عادية حتى أوصدت دونها الباب من اجل الاختصاص بالتحليل الظاهرى وحده . وتفرعت عن التحليل الظاهرى ملامح التحليل الوجودى التى تغلغلت فى اعمال الأدباء المعاصرين .

وقد تعرض سارتر للظاهرية فى كتابه عن الوجود والعدم فقال عنها انها بالتأكيد ضرب من النزوع الى الاسمية . الظاهرية فى راى سارتر ليست سوى فلسفة اسمية . ويحلو لنا ان نتساءل : ما هى الاسمية ؟ هى ما يطلق عليه لفظ النومينالیزم باللغات الأوربية . وفحواها ان الأفكار العامة او المجردة هى مجرد اشارات لفظية لتسهيل التعامل الفكرى . وحين يستخدمها سارتر فى معرض كلامه عن الظاهرية فانه يفطن الى أهمية موقف هذه الفلسفة الظاهرية ازاء النزعات التى تتمسك بالعلم الوضعى وحده كسبيل الى المعرفة . ترجع دقة هذه الملاحظة التى يسوقها سارتر عن الظاهرية الى انها تجعل منها موقفا معارضا للوضعية بوصفها الوسيلة الوحيدة المحققة فى ابواب العلم .

ويقول جان فال فى مطلع كلامه عن قصة الغثيان لسارتر انها قصة ذات اصالة مذهلة . ويضيف قوله : قد يبدى القارىء الملم بالفلسفة استفساره ما اذا لم تكن اصالة سارتر فى هذه القصة نوعا من الأصالة المصطنعة ؟ ويجيب على ذلك بقوله : ولكن ماذا يهم ؟ مهما يكن مقدار ما اخذه سارتر فى هذه القصة من هيدجر او من جويس أو من هوسرل أو من لوى - فردينان سيلين فقد وصل الى غاية الطريق فى تعميق مشاعره عند استناده اليهم . وفى رأينا أنه اذا كان سارتر قد استغل فكرة القصد من ظاهرية هوسرل فلا شك ان

استغلاله لها كان رائعا فى انحرافه بها نحو الجانب الذى يخصه كنوع من التحليل الوجودى . ثم انه ميز التحليل الوجودى بعد ذلك باعتبـاره تحليلا موقفيا من ناحية وباعتباره تسجيلا المغـامرة الفردية من ناحية اخرى .

وغالبا ما تمر التجربة الوجودية بالمـرء على نحو يتوهم عجزه فيه عن التسليم بأى ضرب من ضروب الحقيقة فيما يحيط به . اننا فى الغالب ممثلون نلعب دورنا كما لو كنا نتوهم العيش فى عالم جاد . نحن جميعا ممثلون . ولكن المهم هو ان كثرة التمثيل ومداومة الافتعال تؤدى هى نفسها الى اقتناص الدلالات والمعانى تؤدى ايضا الى الحسم فى جملة المواقف التى تعرض للانسان . ان درجة الصدق فى المواقف لا تبزغ الا عند اشتداد الترابط بين المرء وبين لحظات مصيره . لقد اكتشف سارتر بعد انتهائه من قصة الغثيان حرارة الارتباط الانسانى . ونظر سارتر الى هذه الحقيقة كفكرة يمكن ان يكون لها محتوى واقعى ومسرح فعلى . هنا تيقظت مفهومات سارتر عن العمل والحرية والمسئولية . وسجل ذلك فى مسرحيته عن الذباب حين كشف عن اشفاق اورست وتخوفه. اذا شئنا الاحتكاك بالحقيقة حتى نستوظف حرياتنا المجردة فعلينا الاختلاط بالناس والدخول فى منازعاتهم . وهذا هو ما يتيح لنا تغيير العالم باعطائه المعنى الذى نختاره . وبعد ان تخوف أورست من الموقف الذى انساق اليه احس بانه اذا لم يكن هناك ما يفرض عليه قبول الموقف فانه لا يوجد فيما عداه شىء يخصه . وتظل حريته بذلك خالية من المضمون . وفى موقف الاختيار يتنبه أورست الى أنه لا يكاد يحيا حقا . ويدرك ان حقيقة كيانه كلها متعلقة بالقدرة على اقتناص الموقف واداء الدور الذى يهمه « كى تحب وكى تكره لا بد ان تهب نفسك » .

ونشير هنا عابرين الى قصة دم الآخرين للكاتبة سيمون دى بوفوار كيما نلمس كيف تبدو حقائق الحياة كلها خلال الخيوط والظلال التى تسقطها الملابسات على الفرد وكيانه الباطن . كل شىء يتبلور وينعكس على نحو ما يتبدى فى بؤرة الشعور عند تجميع الأجسام الخارجية ووقوعها عليه . وتحققت الطامة الكبرى بأن أصبح الانسان انسانا . فذلك هو الذى يعد الانسان لتصور الوجود على أسوا مناحيه . وجاءت قصة الآخرين عقب تأليفها قصة «المدعوة» خلال فترة الحرب وعبرت فيها اصدق تعبير عن الوجود الانسانى الملتحم عن طريق النظرات .

والواقع ان الظاهرية هى صاحبة الفضل الأكبر فى التنويه بأبعاد الرؤية . الظاهرية هى التى استطاعت ان تركز فى النظرة كل معالم القصدية والارتباط بالمستبصرات . وموقف الظاهرية محدد من هذه الناحية . فالقدرة على رؤية الأشياء فى حضورها ومثولها كعماية ذاتية والقدرة على تمييز التنوع فى درجات الحضور بالنسبة الى موضوعية مستتبة تعد من المقاييس التى افترضتها الظاهرية .. ويلى ذلك اعتبار الوضوح عنصرا اساسيا لحياة الوعى القصدية . ووجود الموضوعية ذاتها هو ضرب من الخلق القصدى . ولما كان القصد غير مستند الا الى قصد سواه فقد تعمدت الظاهرية تنويع القصد بقدر الامكان لتعميق الرؤية حتى تضمن اشتغال الوعى . فالوعى لا يعمل الا بتجميع حزم (بضم الحاء والزاى وهى جمع حزمة) من القصد فيه . وهى حزم تنسجها الرؤية وتغذيها المستبصرات . وحين نقول عن شىء انه حقيقة موجود او انه حقيقى او انه صحيح فمعنى ذلك اننا نقول انه قد تموضع امام العقل . والعقل ليس سوى منحى من مناحى الوعى . ولا سبيل لتشغيل الوعى بغير محتويات مستجلبة من عالم الموضوعية الخارجى . وكان من مميزات الظاهرية ان اقتضت بزوغ الاحالة المتبادلة بين الوعى وبين الأشياء من ناحية وان اقتضت تداخل الذوات البشرية فيما بين بعضها البعض من ناحية اخرى . وكان من اهم ما اضافته الوجودية هو انها اسبغت حرارة الوضع الانسانى على كل هذه الارتباطات .

والواقع ان الفكر الغربى كله يدين فى حضارته المعاصرة للرؤية التى اسسها فلاسفة اليونان . ليس هذا فحسب . بل يدين الفكر الغربى ايضا للتراث الديكارتى فى الاعتماد على الشىء . واذا كان الفلاسفة المثاليون قد اعتادوا فرض مبادئهم الفكرية على الحياة العادية فان فلاسفة العصر الحديث قد اصبحوا يستمدون المعنويات من جملة الاسقاطات التى تحدثها الأشياء والمحسوسات فى داخلية الشعور . ولو بقى الفكر الغربى مكتفيا بالأسلوب المتبع فى افتراض الفكرة قبل الكلام او فى افتراض اسبقية الفكرة على العبارة لما استطاع فلاسفة اليوم ان يفسروا تطلع

الفكر الى التعبير بوصفه نهاية كماله وتمامه . كان يستحيل اليوم تبرير عملية نزوع الفكر الى استكمال كيانه فى القالب التعبيرى لو بقى الغرب محتفظا بأسلوبه التقليدى المثالى .

وقد اهتم موريس ميرلوبونتى بالكشف عن مقومات العمل الأدبى فى كتابه عن ظاهرية الادراك . وتساءل خلال عرضه للموضوع : لماذا يبدو الشىء الأكثر الفة لدينا غير متحدد ما دمنا لم نجد له اسما من الأسماء ؟ لماذا يبدو الشخص المفكر نفسه فى حالة من الجهل لأفكاره ما دام لم يصغها أو لم يقلها ويكتبها فى عبارات ؟ ومثل ذلك كثير من الكتاب الذين يشرعون فى تأليف كتاب دون أن يعرفوا ماذا سيقولون فيه على وجه التحديد ؟؟ ويعقب موريس ميرلوبونتى على ذلك بقوله : ان الفكرة التى ترضى بالبقاء كفكرة فى حد ذاتها دون ان تخضع لوسائل التسجيل والتلقين ستسقط بمجرد ظهورها فى نطاق اللاشعور . ومعنى هذا بعبارة اخرى ان هذه الفكرة ان تتمتع بالوجودحتى من اجل نفسها . ان التعبير وحده هو الذى يصبح ملكنا والاسم هو ماهية الشىء .

لا أدرى ما اذا كان يحق لى هنا أن أعود بذاكرتى الى ما قلته بشأن اللغة كمقوم أساسى من مقومات الاعداد الفكرى لفلسفتنا فى مقالنا : « هل يمكن ان تقوم فلسفة مصرية ؟ » بالعدد رقم ٦٠ من مجلة الثقافة . المهم هو ان ندرك خطورة الدور الذى تلعبه اللغة أصلا فى الفكر كظاهرة عامة . ونبدابعد ذلك بالنظر فى المشكلة من وجهة نظر الظاهرية فى التعبير . ففى كل من حالتى الشعر والنثرلاتتكشف لنا قوة الكلام بوضوح . والسبب فى ذلك هو اننا نتوهم امتلاك كل الوسائل اللازمة لفهم اى نص من النصوص امتلاكا قبليا فى انفسنا . اننا نتوهم امتلاك هذه الوسائل سلفا مع ما نحتفظ به من المعانى العامة للكلمات . والواقع أن نصيب المعانى العامة للكلمات فى تحديد معنى اى كتاب أدبى أقل من نصيب مشاركته فى تعديلها وتحويرها . وبالتالى يمكن القول بانه توجد فكرة فى العبارة سواء لدى السامع أو القارىء او لدى الذى يتكلم أو يكتب . وهذا هو ما لا يستطيع اى مذهب ذهنى ان يشك فيه .

ويحاول موريس ميرلوبونتى ان يفسر كلامه بالذهاب الى أصل المشكلة ذاتها . انه يحاول الرجوع الى ظاهرة الكلام ذاتها من أجل معرفة دقائقها التى تقوم عليها النظرية . انه يضع استفساره مرة أخرى من أجل اكتشاف الأوصاف العادية التى تجمد الفكر والكلام على السواء ولا تدعنا نرى فيما بينهما سوى علاقات خارجية . ويقول من ثم انه من الضرورى أولا ان نعترف بأن الفكر ليس تمثلا من التمثلات لدى الشخص المفكر . اى ان الفكر لا يضع الأشياء أو العلاقات وضعامؤكدا . فالخطيب مثلا لا يفكر قبل ان يتكلم ولاحتى فى أثناءالكلام . ان كلامه هو فكره.

●

فالعبارة ليست علامة على الفكرة مثلما نستدل من الدخان على وجود النار . والكلام والفكر لا يسمحان بهذه العلاقة الخارجية الا اذا كانا قد تقدما معا كمعطيين فى صورة موضوع . ذلك انهما فى الحقيقة مغلفان احدهما فى الآخر بحيث يؤخذ المعنى من الكلام وبحيث يكون الكلام وجودا خارجيا للمعنى . ان ظاهرية التعبير الأدبى لا تقبل بحال ذلك المفهوم العادى الذى يجعل من الكلام مجرد وسيلة لتثبيت الفكر وخلق اللباس اللازم له . ان الكلمات ليست قلاعا الفكر كما يقول موريس ميرلوبونتى . ولايستطيع الفكر ان يبحث عن التعبير الا اذا كان الكلام نفسه وفى حد ذاته نصا مفهوما . بل لا يستطيع الفكر ان يبحث عن التعبير الا اذا امتلك الكلام قدرة خاصة به على الدلالة .

ومعنى هذا انه من الضرورى ان نكف عن النظر الى الكلمة أو الى العبارة بوصفها وسيلة لتعيين الموضوع أو الفكرة . ينبغى أن يتحول الكلام أو التعبير فى نظرنا الى حضور أو مثول لهذه الفكرة فى العالم الحسى . يجب ان نكف بالتالى عن اعتباره ملبسا لها وان ننظر اليه كجسمها أو كرمزها . ان اهم افضال التعبير لا تتمثل فى قدرتنا على ان نحتفظ داخل الكلام بالأفكار التى قد تضيع . فالكاتب قلما يقرأ مؤلفاته . وتلقى المؤلفات العظيمة الينا فى أول قراءة بكل ما يمكن ان نستخرجه منها فيما بعد . اذا نجحت عملية التعبير فهى لا تضع بين يدى القارىء أو الكاتب نفسه احدى المفكرات . انها توجد الدلالة كشىء فى قلب النص . انها تجعلها تعيش داخل كيان من الكلمات . أو بعبارة أخرى انها تجعلها تستقر لدى الكاتب أو لدى القارىء كعضو جديد من الأعضاء المعنوية . او بطريقة اخرى انها تفتح افقا جديدا أو بعدا جديدا أمام تجربتنا .



الأمراض العصبية :

إذا كانت الحالات المرضية تنجم بشكل عام عن اختلال التوازن بين العمليات العصبية ، فان نتيجة هذا الاختلال هى « التفكك » أو انهيار التآزر بين النظم العصبية التى تشمل الاساس الوراثى والحصيلة المكتسبة لمجموع النشاط العصبى للحيوان .

ولهذا يحدد بافلوف فى الامراض العصبية البشرية نوعين أساسيين هما : نوع الهستيريا ، ونوع الضعف العصبى Psychasthenia والهستريا هى نتيجة التفكك الذى يسيطر فيه النظام الاشارى الاول ، ولهذا تصيب المرضى من النمط الفنى . أما الضعف العصبى فهو نتيجة سيطرة النظام الاشارى الثانى ، ولهذا يضيب المرضى من النمط الفكرى ، فالمريض من النوع الاول هو اذن « فنان متطرف » والثانى « مفكر متطرف » ! (المؤلفات ص.٥٩٠) (١) .

وواضح أن أمراض الضعف العصبى لا تصيب الا الانسان، بينما يمكن ان يصاب الحيوان بما يشبه الهستريا . (ص٥٩٢ ريلاحظ أن بافلوف فى بعض ابحاثه الاخرى اعتبر الهستريا مرضا عصبيا خاصا بالانسان فقط (انظر ص ٤٦٩)

وتخلف النظام الاشارى الاول فى حالة الضعف العصبى معناه ضعف ارتباطات الكائن الحى بالبيئة وضعف رصيده الانفعالى . « ومن هنا يكون فقدان الاحساس بالواقع ، والشعور المستمر بنقص الحياة والقصور التام أمام الحياة ، وذلك مع التفكر الدائم غير المجدى والمنحرف الذى يتخذ شكل الانحصارات والمخاوف المرضية » (ص ٤٨٤) .

أما الهستريا فتحدث عند الحيوان نتيجة التفكك بين النظام الثانى ــ وهو النظام الاشارى الاول ، أى نظام الانعكاسات الشرطية المكتسبة ــ والنظام الاول ، أى نظام الانعكاسات الغريزية غير الشرطية .

فاذا كان المرض العصبى عند الانسان ينتج عن انحلال التآزر بين الاداء الوظيفى العصبى للفصوص الامامية للحاء ولبقية اللحاء وما تحت اللحاء معا ، فالمرض العصبى عند الحيوان ينتج عن انحلال التآزر بين اللحاء وما تحت اللحاء .

ومن المهم أن نلاحظ أن عملية الكف تتدرج فى التقدم بتدرج رقى مستويات الجهاز العصبى . فالكف يبلغ أقصى درجاته فى النظام الاشارى الثانى ــ اى فى الفصوص الامامية .

---

(١) « المؤلفات » التى يشار اليها خلال البحث هى « المؤلفات المختارة » لبافلوف ، طبعة موسكو الانجليزية ، عام ١٩٥٥ .

اما فى النظام الاشارى الاول فهو متخلف . وفى النظام الاول ـ اى تحت اللحاء ـ يختفى الكف اختفاء كاملا او شبه كامل . وهكذا نجد اذن ان عملية الكف فى الانسان تتركز فى نظامه الاشارى الثانى ، اى ان هذا النظام هو الذى يتحكم فى تقييد اللحاء وتحت اللحاء ، الامر الذى يكشف مدى الخطورة فى حالة الانطلاق العشوائى الاعمى والعنيف للنشاط الاثارى للنظامين : غير الشرطى والشرطى الاول . فالكلب الذى تستاصل منه اجزاء من اللحاء ـ اى يصطنع التفكك عضويا فى جهازه العصبى يسلك سلوكا يمكن اعتباره هستيريا ، فيسيل لعابه بغزارة فى لحظة ما ، ويتوقف تماما فى لحظة اخرى ، دون ضابط لذلك ولا رابط . ولكن اذا تناول هذا الكلب كمية مناسبة من البروميد الذى ينشط عملية الكف ، يظهر لديه نوع من الترتيب فى الانعكاسات الشرطية (ص ٥٩٢) .

واذا كان المرض العقلى هو فى الاساس نتيجة اختلال التوازن بين عمليتى الاثارة والكف ، فلابد أن يتنوع هذا المرض بتنوع النمط العصبى للحيوان . فالحيوان القوى غير المتوازن ـ وهو ذو الكف الضعيف ـ يكاد يفقد قوة الكف تماما . فالتمايز يختفى ، والانطفاء يصبح غير عادى ، ويسلك الحيوان بشكل عنيف منفلت ، وفى حالات قليلة يقع نائما (بناء على قانون الانتقال المتبادل) . أما الحيوان الضعيف فالانعكاسات الشرطية تختلط لديه اختلاطا كبيرا أو تختفى تماما ، ويتحول الحيوان الى شبه حالة نوام بالدرجات المختلفة التى سبق ذكرها .

وليس أدل على الدور الذى يلعبه النمط العصبى بالنسبة لمسببات المرض من التجربة البسيطة التالية :

اذا تعرض كلب من النمط العصبى القوى لدرجة اثارة عالية (مثلا تجويع اثارى شديد) وتعرض كلب من النمط العصبى الضعيف لنفس المؤثر ، تحدث زيادة شديدة فى الحاسية لدى الاول ، اى تتكون لديه الانعكاسات الشرطية بطريقة أسرع واسهل من ذى قبل ، بينما تختفى الانعكاسات الشرطية تقريبا لدى الكلب الضعيف ، اى ينهار عصبيا (ص ٤٧٠) .

وبناء على العناصر المكونة للنمط العصبى تتكون الامراض . فبالنسبة للقدرة الحركية للاثارة نجد حالتين مرضيتين تمثلان القطبين المقابلين للحالة السوية . الحالة الاولى يمكن ان تسمى « الركود المرضى » أو « التجمد » ، وهى عبارة عن استمرار حالة الاثارة رغم توفر الظروف التى تستدعى انتهاء الاثارة وحلول الكف محلها .

ومن أشكال هذه الحالة المرضية الحصار أو الافكار الحصارية obsessive ideas وتسمى أيضا الافكار المستحوذة (وهى عبارة عن أفكار وخواطر تستبد بالمريض وتلازمه كظله فلا يستطيع فكاكا منها ولا يجدى معها العقل والمنطق) ، وكذلك الحالة النفسية المعلقة Perseveration (وهى عبارة عن استمرار حالة نفسية ما رغم انتهاء المنبه الخاص بها) ، والبرانويا أو الجنون الهجاسى (ويتسم بسيطرة هاجس معين يكون سلوك المريض ازاءه على وجه التحديد سلوكا غير عاقل) ، وأمراض الحركات اللاارادية المكررة Stereotypies movements (المؤلفات ص٤٧٩ وص ٤٨٥)

وفى مقابل حالة الركود المرضى للاثارة ، نجد حالة السرعة المرضية لحركة الاثارة ، وتتميز بالتنبه الشديد والاستجابة السريعة للمنبهات بالدرجة التى تفقد الخلية العصبية طاقتها فلا تلبث أن تتلاشى وتتوقف استجابتها . وتسمى هذه الظاهرة أيضا « حالة التفجر » ، أى اشتداد الاثارة الى درجة انفجار شحنتها وتلاشيها .

من ذلك مثلا حالة الكلب المريض الذى يرى الطعام فيبذل مجهودا عنيفا لا مبرر له للوصول اليه ، ويفرز خلال ذلك كمية غزيرة من اللعاب . وبعد فترة من الزمن لا يلبث أن يتوقف تماما ، بل يرفض الطعام عند تقديمه له . (ص٤٧٧ ـ ٤٧٨)

اما فى عملية الكف ، فيمكن أن نجد أيضا حالة الركود المرضى . وفى هذه الحالة يستمر الكف لدرجة انه حتى عند استخدام المنبهات الاثارية يكون انعكاسها كفيا (ص ٤٦٥)

وفى الطرف المقابل نجد السرعة المرضية لحركة الكف ، أى نشاط عملية الكف بسرعة لا يحتاجها الموقف بل تمنع الاستجابة السليمة للحيوان فى الموقف المعين . من ذلك مثلا كلب مريض، كان قبل مرضه يتناول طعامه بسهولة من مكان محدد خصص له على الحاجز الاعلى لسلم هابط . ولكنه بعد مرضه كان فى اتجاهه نحو الطعام لا يكاد يقترب من قمة السلم حتى يتراجع بسرعة ويبتعد عن الطعام .

والكلب فى الحالة السوية لم يكن يتوقف عن التقدم الى الامام ـ أى لم يكن يحدث الكف لنشاطه الحركى ـ الا فى الوقت المناسب وفى المكان المناسب الذى تتطلبه حمايته من السقوط . أما فى الحالة المرضية فان الكف يدهم الكلب سريعا بمجرد رؤية الحاجز الاعلى للسلم .

وهذه الحالة ـ كما يقول بافلوف بحق ـ هى صورة نموذجية لما يسمى « الخوف المرضى » Phobia الذى هو تراجع دفاعى مبالغ فيه الى درجة المرض ، نتيجة السرعة المرضية المفرطة لعملية الكف . ويرى بافلوف أن « هوس الاضطهاد » يرجع أيضا للمسبب نفسه (ص ٤٨٦-٤٨٧) .

اما عن عنصر القوة فى عمليتى الاثارة والكف ، فقد سبقت الاشارة الى الحالات المرضية الناتجة عن ضعف عملية الاثارة وسيطرة الكف ، أى حالات النوام ودرجاتها المعروفة :التسوية والمفارقة وما بعد المفارقة . ويمكن أن نضيف هنا أن من الاشكال المرضية لهذه الحالات أعراض فقدان القدرة على الحركة مثل الكاتابلكسيا ـ وهى حالة تجمد الحيوان عند الذعر الشديد بتعبير العامة (سيبان المفاصل) ، والكاتاتونيا وهى حالة تبلد أو تحجر ومقاومة لاى تغيير حركى فى وضع الجسم ، والكاتالبسيا ، أى سلبية الحركة ـ بمعنى أن يتخذ المريض بسهولة أى وضع يوضع فيه لسبب أو لآخر ويبقى كما هو فى هذا الوضع . وكل هذه الحالات المرضية أنواع من النوام تنتج عن سيطرة الكف على بعض المناطق الحركية فى الجهاز العصبى (ص ٤٨٢) .

ومن الامراض المماثلة أيضا ما يسميه بييرجانيه « الشعور بالاستحواذ » sentiment d'emprise وهى حالة المريض الذى يخلع على الواقع أو على الاشخاص الآخرين أوهامه المضادة ومخاوفه ونقائصه بحيث يعطيها صفة الامر المادى للواقع .

فموقف الانسان ازاء المجتمع أو ازاء نفسه تحوطه متناقضات عديدة ، منها مثلا ، أنا والآخرون ـ الوحدة والصحبة ـ الامانة والسرقة ـ توجيه الاهانة وتقبل الاهانة الخ الخ .

وقد اشرنا فيما سبق الى أنه فى درجة ما بعد المفارقة فى الكف النوامى تختلط الاضداد ويحل بعضها محل البعض. وهذا ما يحدث فعلا فى حالة الاستحواذ . مثال ذلك فتاة فى سن المراهقة تعرضت لرغبة جنسية شديدة لبعض الشباب فكانت تكبتها بشكل مفرط ، ونتج عن ذلك صدام بين الرغبة الجنسية الشديدة والرغبة المفرطة فى نوع غير عادى من العفة، فوقعت الفتاة فى حالة مرضية من نوع النوام ، وهى حالة مابعد المفارقة ، فاصبح يستحوذ عليها شعور غريب أنها حبلى .. وهكذا أدت الرغبة الخرافية فى الشعور بالعفة الى نقيضها تماما (ص ٢٦٥ ـ ٢٦٦)

وشبيه بهذه الحالة المريض الذى يشعر دائما أنه ليس وحده ، نتيجة أنه يرغب رغبة شديدة فى أن يكون وحده . وهذه كلها أمثلة واضحة لحالات النوام المرضى أو سيطرة الكف وضعف الاثارة فى الجهاز العصبى البشرى من نفس النوع الذى سبق ذكره عن الجهاز العصبى لدى الكلب .

ويعطى بافلوف تفسيرا فسيولوجيا دقيقا لحالة ما بعد المفارقة هذه فى رسالة مفتوحة كان قد وجهها عام ١٩٣٣ الى بيير جانيه أستاذ فرويد . فالمنبهات المتضادة تترابط وتنشا بينها علاقة « انتقال متبادل » .

فاذا كانت ذبذبة معينة تحدث اثارة لدى الكلب وذبذبة أخرى تحدث كفا ، فان هذين المنبهين يترابطان معا لتعلقهما بموضوع واحد ، ويقوى أحدهما الآخر بناء على قانون الانتقال المتبادل .

فاذا حدث أن ضعفت الخلية العصبية لسبب أو لآخر ، فانها لا تحتمل المنبه الموجب (أى المثير) ومن ثم تحدث فيها حالة كف . ولكن بناء على قانون الانتقال المتبادل ، فان حالة الكف هذه تحدث حالة اثارة للمنبه الثانى من الزوجى المترابط ـ وهو فى الاصل منبه سالب (أى كفى) . وبذلك يؤدى ضعف الخلية العصبية فيما يسمى بدرجة ما بعد المفارقة الى انعكاس كف لمنبه الاثارة ، وانعكاس اثارة لمنبه الكف (ص ٥٤٥) .

اما درجة المفارقة ، فهى ترجع فى أساسها الفسيولوجى الى العملية العصبية التى تسمى « كف ما فوق الحد » transmarginal inhibition اذ انه فى حالة ضعف الخلايا العصبية تصبح المنبهات العادية للحياة منبهات شديدة غير محتملة مما يجعلها تحدث كفا منتشرا ، بينما المنبهات الضعيفة هى وحدها التى تحدث الاثارة المطلوبة (ص ٥٣٨) .

الشيزوفرانيا :

اشار بافلوف كثيرا الى أنواع الشيزوفرانيا (الفصام) واستطاع ان يثبت أنها « حالة نوام مزمن » chronic hypnotic state فاذا كان هناك نوم مرضى مزمن ـ قد يستمر عدة سنوات ـ كذلك هناك نوام مرضى مزمن مثل الشيزوفرانيا. واذا كان النوم هو انتشار الكف ليشمل كل النصفين الكرويين، فالنوام هو انتشار الكف على مناطق معينة منهما .

وتختلف درجة النوام أو نوعه باختلاف « مدى انتشار الكف » و « درجة شدته » . فالاختلاف في هذين العنصرين هو الذى يحدد أنواع النوام ، ابتداء من النوام الوقتى البسيط الى النوام المزمن الذى يتخذ شكل الشيزوفرانيا أو غيرها .

وعندما يتناول بافلوف أعراض الشيزوفرانيا بالتحليل التجريبى ، ينجح بسهولة فى اثبات طابعها النوامى .

واهم أعراض الشيزوفرانيا هى التبلد والخمول والسلبية والحركات اللاارادية المكررة ، وكذلك السلوك الصبيانى العابث والتصرفات السخيفة التى لا معنى لها .

أما عن التبلد والخمول والسلبية فهى تتسم عادة بعجز المريض عن الاجابة على الاسئلة الموجهة اليه وعدم اعارتها أدنى اهتمام . ولكن المريض يجيب عن الاسئلة بشكل سليم تماما وبسرعة ، اذا وجهت اليه بصوت منخفض وفى جو يحوطه الهدوء .

وواضح أن هذه سمات السلوك فيما يسمى مرحلة المفارقة فى النوام ، وهى المرحلة التى لا يستجيب فيها الكائن للمنبه القوى بينما يستجيب للمنبه الضعيف ـ كما سبق أن ذكرنا فيما مر .

ومن أعراض الشيزوفرانيا أيضا ما يسمى العكسية contralism وهى رد الفعل العكسى للمنبه ، وواضح أن هذا هو نفس السلوك فى مرحلة ما بعد المفارقة من النوام ، وهى مرحلة يتراجع فيها الكلب عن الطعام اذا قدم له ، ويحاول اللحاق به اذا سحب من أمامه .

اما أعراض الحركات اللاارادية المكررة ، فتلاحظ لدى الحيوانات كثيرا فى مراحل النوام ، وهى كما سبقت الاشارة تنتج عن ركود فى الكف يعرقل عملية الاثارة ، أى يعرقل التغيير الايجابى للسلوك .

وشبيه بذلك أعراض مرض الصدى الصوتى echolalia أى أن يكرر المريض آليا بعض الكلمات التى توجه اليه ، وكذلك مرض الصدى الحركى echopraxia أى أن يكرر المريض بعض الافعال التى تثير انتباهه ، وسلبية الحركة (الكاتالبسيا) أى فقدان القدرة على اتخاذ أوضاع حركية ايجابية ، وحالة تحجر الجسم (الكاتاتونيا) ، الخ الخ .. وكلها كما يتضح ظواهر يمكن ملاحظتها فى حالات النوام العادية أو التنويم المغناطيسى.

أما ظواهر السلوك الطفلى العابث والتصرفات المفتعلة التى لا معنى لها ، فهى نتيجة انتشار الكف فى النصفين الكرويين مما يؤدى الى الانطلاق العمائى الاثارى لما تحت اللحاء ، ليس فقط لضعف السيطرة التى يمارسها اللحاء على هذه المناطق بعد سحب الكف الى أعلى ، ولكن أيضا كنتيجة لقانون الانتقال الموجب الذى يقضى بأن يؤدى انتشار الكف فى منطقة ما الى انتشار الاثارة فى منطقة أخرى .

وبهذا تشتد الحالات الانفعالية المختلفة ـ الفرح والحزن والغضب الخ ـ عند كف اللحاء ، سواء فى حالات النوام التى مر ذكرها ، أو فى حالات السكر حيث تلعب الخمر نفس الدور نفسه .

من هذا كله يتضح الطابع النوامى للشيزوفرانيا ، وهو كما مر نوام مزمن يستمر عدة سنوات وينتج عن ضعف الخلايا العصبية الى درجة العجز عن احتمال منبهات اجتماعية أو فسيولوجية معينة ، بحيث تصبح الوسيلة الدفاعية الوحيدة لحماية الجهاز العصبى من الدمار هي كفه ـ كعلاج

فسيولوجى ذاتى ـ تتحدد درجته وفقا لدرجة ضعف الجهاز العصبى وشدة المنبهات المسببة للمرض (١) .

ومن الامثلة الواضحة على قدرة بافلوف على السيطرة العملية على بعض أنواع المرض العصبى ، هذه الظاهرة التى كان يتحكم فى أحداثها بدرجة هائلة من الدقة والنجاح ، وهى ظاهرة « المناطق المرضية المعزولة » ، فقد ثبت أنه من الممكن تجريبيا اختيار منبه من بين منبهات عديدة من نفس النوع وربطه شرطيا بأحد الظروف المسببة للمرض (مثلا الصدام بين الاثارة والكف) بحيث يصبح له وحده تأثير مرضى فى النشاط العصبى للحيوان .

فمثلا من بين ذبذبات صوتية متعددة يمكن بالربط الشرطى تحويل ذبذبة معينة الى منبه مرضى يفسد الاستجابات الشرطية للكلب ، وينتشر أثره الى بقية اللحاء .

كذلك يمكن تحديد نقاط مختلفة للتنبيه الآلى فى جلد الكلب ـ ثلاث نقاط مثلا ـ تؤدى نقطتان منها دورا تنبيهيا سويا ، بينما النقطة الثالثة فقط تؤدى الى افساد جهاز الانعكاسات الشرطية ، أى تتحول الى نقطة مرضية معزولة . وفى هذه الحالة نلاحظ أن مجرد لمس هذه النقطة يحدث لدى الكلب احساسا غريبا بالالم . وواضح أنه فى هذه الحالة لم يتكون فى جلد الكلب ـ أى فى انسجته وخلاياه ـ ما يسبب الشعور بالالم . ولكن الذى حدث هو ارتباط شرطى بين حالة الخلل العصبى ، أو الالم فى الجهاز العصبى ، والتنبيه اللمسى لهذه النقطة من الجلد . ويسمى بافلوف هذه الظاهرة « التموضع الخارجى لعملية لحائية داخلية » من نفس نوع « الالم العقلى » الذى يصف به أطباء الامراض العقلية مرض المانيخوليا (ص ٤٧٥ـ٤٧٦) .

ويذكر بافلوف فى هذا الصدد ملاحظة هامة عن الاداء الوظيفى للجهاز العصبى الراقى . فلو كان فى هذا الجهاز مجموعات خاصة من الخلايا العصبية لكل نوع من المنبهات ولكل منبه معين ، لما اتخذ الخلل فى النشاط العصبى الشكل المذكور .

ولكن الارجح أن هناك « تركيبات معقدة متحركة » يستجيب بها الجهاز العصبى لكل منبه ، وتدخل عناصرها ـ أى الخلايا العصبية التى تتركب منها ـ فى تركيبات متحركة اخرى تستجيب لمنبهات أخرى ، وهكذا .

وهذا التداخل بين التركيبات المختلفة والتحرك فى عناصرها هو أساس التآزر الوظيفى للجهاز العصبى الراقى (ص ٤٧٣)

ويفسر بافلوف بظاهرة المناطق المرضية المعزولة ، حالات البارانويا (الجنون الهجاسى) فى الانسان . فالمصاب بالبرانويا هو شخص يسلك سلوكا عاقلا منطقيا واقعيا فى كل شىء ـ ما عدا موضوعا واحدا ـ لا تكاد تحدث اثارة له حتى يتحول الشخص الى مجنون لا يعرف العقل ولا المنطق ولا الواقع . فهذا الموضوع ليس اذن سوى نقطة اضطراب معزولة شبيهة بالنقطة المسببة للاضطراب فى جلد الكلب (ص ٤٧٩) .

الهستريا :

من أروع وأعمق ما كتب بافلوف فى مجال دراسته للامراض العصبية ، هذا الكتيب الذى نشره عن طريق أكاديمية العلوم السوفيتية عام ١٩٣٢ بعنوان « مقال عن المفهوم الفسيولوجى فى دراسة أعراض الهستريا » (المؤلفات ص ٥١٦ ـ ٥٤١)

ويسجل بافلوف فى صدر هذا المقال انه يعطى « تفسيرا فسيولوجيا لما يسمى بالظواهر النفسية » . والحقيقة التى لا شك فيها هى أنه يقدم تفسيرا فسيولوجيا شديد التماسك. ولكن هذا « التفسير » لا يلغى « الظاهرة » . وسوف يظل على العلم دائما أن يدرس العلة وأن يدرس المعلول ـ أن يدرس الاساس وأن يدرس البناء ـ أن يدرس الحقيقة وأن يدرس الظاهر ـ أن يدرس التركيب الفوتونى أو الموجى مثلا للضوء وأن يدرس التكوين الطيفى له ـ أن يدرس فيزيوكيميائية الحياة وأن يدرس ظواهر الحياة ـ أن يدرس الاساس الاقتصادى للمجتمع وأن يدرس البناء السياسى والفكرى لهذا المجتمع .

ولكن نبوغ بافلوف فى تفسير جوانب عديدة من الاساس الفسيولوجى للظواهر النفسية ، دفعه الى شعور لا مبرر له بالاكتفاء الذاتى بالفسيولوجيا وعدم جدوى علم النفس .

ومهما يكن ، فمن المفيد أن نعرض الآن فكرة بافلوف العامة عن الاسس الموضوعية لاعراض الهستريا .

أهم أعراض الهستريا هى النكوص الغريزى أو الحياة الانفعالية التى تسيطر عليها الايحائية (الايحاء الخارجى والايحاء الذاتى) . ومن مظاهر هذه الايحائية أنواع الشلل وفقدان الاحساس بالالم والرغبة فى المرض أو التمارض الهروبى . ومن اعراض الهستريا أيضا فقدان الادراك الواقعى للحياة والتورط فى عالم من الاوهام والصور الخيالية وانقسام الشخصية . هذه بشكل عام مجموع الاعراض التى يذكرها الباحثون فى الهستريا بمختلف اتجاهاتهم وتفسيراتهم وبعضهم يستبعد جزءا منها ، وبعضهم يستبعد جزءا آخر ، ولكنهم يجمعون على أن الهستريا تنتج عن ضعف عصبى . ومن هذه النقطة يبدأ التحليل الفسيولوجى للمرض .

ان أحداث الضعف فى الجهاز العصبى الراقى ، سواء باستئصال أجزاء من اللحاء أو بتخديره ، يؤدى الى نشاط عمائى انفعالى منفلت شبيه بالسلوك الهستيرى . كيف ؟ ان حالة التنبه ـ أى انتشار الاثارة ـ فى اللحاء يؤدى وفقا لقانون الانتقال السالب الى كف نشاط ما تحت اللحاء ، وهو النشاط الانفعالى غير الشرطى .

اما اذا حدث الكف للنصفين الكرويين ، فان الاثارة تنتشر فيما تحت اللحاء بناء على قانون الانتقال الموجب ، أى يزداد نشاطه وانطلاقه .

وبديهى أن الكف الذى ينتشر فى النصفين الكرويين يمكن أن يزداد شدة بحيث ينتقل انتشاره الى ما تحت اللحاء أيضا . وهنا يصل النوام الى درجة عميقة تنتهى بالنوم الكامل . وهذا يفسر حالات النوم التى تعقب فجاة فى بعض الاحيان حالات الانفلات الانفعالى الاعمى . ولا تتحدد حالات النوم هذه بشدة الكف فقط ، بل أيضا بمدى الترابط بين اللحاء وما تحت اللحاء ، وهو شىء يختلف باختلاف الافراد ، وباختلاف الظروف فى الفرد الواحد .

والدوافع الاساسية للكائن هى دوافع تحت لحائية (غذائية وجنسية وعدوانية وتنقيبية الخ) وهى دوافع تؤدى الى سلوك وجدانى انفعالى مباشر . ولكن اللحاء (أى النصفين

(١) انظر بصفة خاصة مقال بافلوف عن طب الامراض العقلية ـ المؤلفات المختارة ـ ص ٥٠٩ ـ ٥١٥ .

الكروبين للمخ) يعدل من هذه الدوافع وينسقها بما يحقق أقصى درجة ممكنة من التكيف مع البيئة ويخلق بذلك سلوكا « عاقلا » . وعند الشخص المريض يختلف الامر . فمثلا الاثارة الانفعالية قد تنتشر من منطقة تحت اللحاء بدرجة بالغة الشدة (فى ظروف خاصة) .

فاذا كان الجهاز العصبى من النمط القوى ذى القدرة الكفية القوية أيضا ، تستطيع خلايا اللحاء أن تحتمل هذه الشحنة الشديدة من الاثارة . أما اذ اكان الجهاز العصبى من النوع الضعيف ، فاللحاء لا يحتمل هذه الشحنة الاثارية ، ومن ثم يحدث فيه ما يسمى كف ما فوق الحد ، أو كف الاثارة غير المحتملة ، وهذا فضلا عن الكف الذى يشمل اللحاء بناء على قانون الانتقال المتبادل . وبذلك تتوقف سيطرة اللحاء ، بينما ينطلق نشاط ما تحت اللحاء ، لان عملية الكف أضعف من أن تصل الى هذه المنطقة . وهذا هو أساس السلوك الهستيرى غير العاقل .

ولسبب أو لآخر تبقى مع ذلك اثارة متركزة فى نقطة معينة أو منطقة معينة من اللحاء ، نتيجة بقاء احساس ما أو أثر لاحساس ما (كما يحدث مثلا فى حالات التنويم المغنطيسى عندماتبقى نقط الاتصال بين المنوم والنائم فى حالة تنبه) . وطبيعى أن تكون هذه النقطة أو المنطقة معزولة عن التأثيرات الخارجية والمنبهات والاحساسات المختلفة ، طالما انها محاطة بكف منتشر تزداد قوته حولها بناء على الانتقال السالب .

ومن هنا تصبح هذه النقطة أو المنطقة مركز « ايحاء » لدى المريض بالهستريا ، أى انه يكفى المنبه الضعيف ليحدث عنده بواسطتها السلوك المطلوب ، دون أن يلقى أى مقاومة أو معارضة نتيجة تعطل كافة النشاط اللحائى المحيط بهذه النقطة . وهى نفس الظاهرة التى تحدث حين يوجه المنوم المغنطيسى أوامر معينة للشخص الذى ينومه فينفذها بدقة غير عادية ودون أى تردد (طالما انها لا تتعارض مع عقلية الشخص ومبادئه الاساسية وأخلاقه ـ أى طالما انها لا تتعارض مع الترابطات العامة التى تشمل اللحاء كله (١))

وهذا النوع من السلوك يسمى سلوك الانعكاسات المعزولة فهو من ثم سلوك سهل ومباشر وسريع . أما السلوك العادى فيتكون من انعكاسات معقدة ومركبة تتطابق مع تعقد الظروف المحيطة وتركبها ، وينبثق من ترابطات متعددة وعلاقات لا حصر لها بمنبهات واحساسات وأفكار ماضية وحاضرة .

وظاهرة نقط الاثارة المعزولة التى يحيطها الكف بالانتقال السالب ليست قاصرة فقط على ايحائية الهستريا أو التنويم المغناطيسى ، بل تحدث ايضا فيما يسمى « ذهول الشيخوخة » أو عته الشيخوخة أو خبل الشيخوخة نتيجة ضعف الجهاز العصبى فى مرحلة الشيخوخة . فالعجوز الذى يكون منشغلا فى شىءعادى جدا ـ مثلا فى حديث ما أو فى عمل ما ـ يرتبكفى تصرفاته الاخرى ـ مثلا ينسى جزءا من ملابسه أو يأخذ شيئا بدلا من شىء آخر ، أو الخ .. فالاثارة المحددة فى احد مراكز اللحاء تكفى لنشر الكف حولها بالانتقال السالب لدرجة تشمل معظم المناطق الاخرى ، وهو مالا يمكن أن يحدث للجهاز العصبى القوى ، لأن الانتقال السالب فى هذه الحالة لا يمكن ان يؤدى الى هذا المستوى من الاتساع فى انتشار الكف .

واذا كانت نقط الاثارة المعزولة ، أو سلوك الانعكاسات المعزولة يقدم تفسيرا للايحائية لدى مرضى الهستريا ، فهو يقدم أيضا تفسيرا للاعراض المرضية العديدة المترتبة على الايحائية الهستيرية . من ذلك مثلا الذعر الهستيرى من الحرب ، فحالة الذعر هذه المنطلقة من تحت اللحاء تحدث كفا يشمل معظم اللحاء الضعيف ، ويوقف بذلك تأثير أىأفكار أو دوافع قد تقاوم أعراض الذعر . أما فى الجهاز العصبى القوى فاللحاء لا يلبث أن يكف بسرعة اثارة الخوف هذه . ونفس أعراض الذعر الهستيرى من الحرب نجدها لدى مرضى الهستريا ازاء أى صدمات أو مصاعب أو اخطار أخرى مما تحفل به الحياة العادية (كالحوادث ، والوفيات ، والخيانات، والاهانات .. الخ) .

وهنا نلاحظ ظاهرة عامة ، فحالة الذعر الهستيرى منالحرب ترتبط لدى المريض بالفرار والنجاة من الموت . وبتكرار هذا الارتباط ينشأ انعكاس شرطى بين الذعر الهستيرى والنجاة ، بحيث يصبح للمريض فى هذا الذعر مصلحة ما ، أو دافع شرطى . وبذلك يلعب اللحاء دورا مدعما للدور الذى يلعبه تحت اللحاء فى هذا الصدد .

ونفس هذه الظاهرة تتكرر فى حالات الضعف والاهتزاز التى يعانيها المريض ازاء صدمات الحياة . فمظهر الضعف والمرض يرتبط لدى المريض باهتمام الناس به ، وهو الشىء الذى يفتقده نتيجة فشله العام فى الحياة وعجزه عن اكتساب احترام الآخرين . وهذا ما يفسر الرغبة فى المرض التى تلاحظ عند الكثيرين من مرضى الهستريا .

الا أن هناك أعراضا على نقيض ذلك تماما توجد لدى بعض مرضى الهستريا . ويثير هذا التناقض الكثير من الخلط ، ويدفع عددا من الباحثين الى الزعم بأن للهستريا أعراضا غير مفهومة ولا قانون لها . ذلك لأنه كما نجد عند بعض المرضى حالات تمنى المرض (والتمارض) والمبالغة فى الألم ، نجد عند مرضى آخرين حالات فقدان الاحساس بالألم . فهل تشذ هذه الحالات عن قوانين العمليات العصبية التى مر ذكرها ؟ لا . فهى ليست سوى أعراض سالبة من نفس نوع الأعراض الموجبة السابقة . وكما أن المنوم المغنطيسى يستطيع بالايحاء أن يدفع النائم الى فعل ايجابى ما ، كذلك يستطيع بنفس الطريقة ، أن يدفعه الى اتخاذ وضع سلبى ما ، مثل عدم الحساسية ، أو عدم الحركة الخ .

والمريض بالهستريا هو كما قلنا فى حالة تشبه النوام ولكنها مزمنة . ذلك لأن ضعف لحائه يجعل المنبهات العادية بالنسبة له ذاتقوة فائقة تؤدى الى انتشار « كف ما فوق الحد » ـ وهو نفس ما يحدث فيما يسمى مرحلة المفارقة فى النوام . ونتيجة سيطرة الكف فى لحاء الشخص الهستيرى ، فان أى تأثير كفى يحدث لديه يستمر مثبتا لفترة طويلة حتى تزيحه موجة أقوى من الاثارة . وهكذا تستطيع أى فكرة ذات أثر كفى أن تتركز وتشتد لارتباطها بانفعال ما (الخوف أو المصلحة أو الرغبة) ، أى بالايحاء والايحاء الذاتى ، ومن ثم تحدث الاعراض المذكورة .

وقد ثبت تجريبيا أن اللحاء يملك قدرة تكييفية لا حد لها لنشاط كافة أعضاء الجسم ، بل ولاجزاء محددة منأنسجة الجسم ، كما يملك القدرة على احداث مناعة من نوع ما أو

(١) L. Rokhlin. Soviet Medicine against Mental Diseases, Moscow, 1958. p. 121-122

لعضو ما ، واحداث افرازات داخلية معينة او زيادة كريات الدم الأبيض الخ الخ . وعلى أساس هذه القدرة التكيفية الكبيرة للجزء الأعلى من الجهاز العصبى ، يمكن للايحاء والايحاء الذاتى أن يحدث فى الجسم تأثيرات عضوية معينة . من ذلك مثلا ظاهرة الحمل الوهمى التى تحدث عند بعض المريضات بالهستريا حيث تصحبها تغييرات فى الغدد الثديية وتراكم دهنى فى جدار البطن وما الى ذلك من الأعراض الظاهرية للحمل . ومن ذلك أيضا حالة المتصوفة والمستشهدين الدينيين (مثل الحلاج فى الاسلام) وكلهم من المصابين بالهستريا الذين لا يفقدون فقط الاحساس بالألم خلال تعذيبهم ، بل يشعرون اذ ذاك بالفرح أيضا . ذلك لأن الايحاء الذاتى هو تركيز الاثارة فى منطقة معزولة من اللحاء يحوطها الكف الشديد فى بقية أجزاء اللحاء — هذه الأجزاء التى تحقق تكامل الكائن العضوى وتوازنه مع الظروف المحيطة والتى تستقبل مختلف المنبهات الخارجية والداخلية .

ومعنى كف هذه الأجزاء اذن عزل الكائن العضوى عن العالم الخارجى وتعطيل وجوده . وهى ظاهرة فسيولوجية مفهومة تماما فى ضوء القوانين والعمليات المذكورة .

هكذا نجد وراء أعراض الهستريا ثلاث ظواهر فسيولوجية أساسية ناتجة عن ضعف اللحاء ، هى :

١ — التعرض السهل السريع للمراحل المختلفة للنوام نتيجة سيطرة كف ما فوق الحد الذى ينتج عن أى منبه عادى يعتبر بالنسبة لضعف اللحاء منبها بالغ الشدة .

٢ — الزيادة المرضية فى التركيز والركود للعمليات العصبية نتيجة سيطرة تحت اللحاء وضعف اللحاء .

٣ — شدة واتساع الانتقال السالب ، أى انتشار الكف فى اللحاء ، نتيجة ضعف مقاومة عملية الاثارة .

خلاصة عن الأمراض العصبية

خلاصة ما سبق عن الهستريا والشيزوفرانيا وما شابهها أن هذه الأنواع من المرض هى نتيجة السيطرة المرضية المزمنة لعملية الكف فى درجات مختلفة من الشدة والركود والتركز والانتشار الخ . فهى اذن أنواع مختلفة من النوام المزمن . ذلك لأنه ما دام الكف هو الراحة الفسيولوجية أو الاجراء الدفاعى الفسيولوجى للخلايا العصبية ، فمعنى ذلك أن العملية العصبية التى يواجه بها اللحاء مسببات المرض لا بد أن تكون عملية كف بدرجات مختلفة وأنواع مختلفة . ومن هنا يمكن أن يصبح الكف لا اجراء دفاعيا فحسب ، بل أيضا اجراء علاجيا — أى علاجا فسيولوجيا ذاتيا . ولهذا نجد أن حالات الكاتاتونيا — وهى اضطرابات شيزوفرانية تتميز بالتبلد والهبوط وعدم التحرك ، وتعتبر من أشد حالات الشيزوفرانيا فى درجة النوام — هى من أكثر الحالات المرضية التى تتماثل للشفاء . (المؤلفات ص ٥١٥)

وتزداد هذه الحقيقة وضوحا اذا وضعنا فى اعتبارنا النتائج التجريبية الحاسمة التى حققها بافلوف باستخدام مادة « البروميد » فى علاج الكثير من الحالات المرضية — اذ من الثابت تجريبيا أن وظيفة البروميد ليست سوى تقوية عملية الكف ورفع شدتها . وهذا أحد الاكتشافات العلاجية الفسيولوجية الهامة التى توصل اليها بافلوف ونجح فى تسجيل نتائجها الناجحة بدقة . ومع ذلك لم تلق للأسف حتى الآن ما تستحقه من اهتمام .

وشبيه بذلك أيضا العلاج بالنوم ، أى بزيادة شدة وانتشار عملية الكف بحيث تشمل أجزاء سفلى أيضا من الجهاز العصبى وتحقق بذلك قدرا أكبر من الراحة الفسيولوجية لهذا الجهاز . وكان بافلوف يستخدم فى العلاج بالنوم مخدرا يسمى « مركب كلوويتا وماير » Cloetta and Maier وهو من اختراع عالمين سويسريين بهذا الاسم . ويستمر العلاج بهذا المخدر فترة تتراوح بين ستة أيام واثنى عشر يوما . (1)

هذه هى الخطوط الرئيسية لبعض نظريات بافلوف فى النشاط العصبى الراقى وقوانين هذا النشاط وعملياته وأشكال السلوك السوى والمريض للكائن العضوى . ورغم أننا لم نعرض نظريات بافلوف بالتفصيل ، الا أن القارىء يستطيع أن يلاحظ مما سبق مدى متانة واتساق هذا التركيب العلمى الذى يقدمه بافلوف ومدى نجاحه فى تفسير الكثير من أساليب السلوك .

اذن ليس ثمة اعتراض على هذا التركيب العلمى المتسق الذى يقدمه بافلوف ، بل ثمة بالعكس اعجاب كبير بعبقريته التجريبية والتحليلية فى هذا المجال . ولكن الخلاف يبرز حين نقرأ مثل هذه الكلمات لبافلوف :

« لا شك طبعا فى أن القوانين الأساسية للنشاط العصبى لا بد أن تكون هى نفسها فى الانسان والحيوان ، وفى الحالات المرضية والسوية معا . وترتيبا على ذلك فان نفس العوامل الفسيولوجية هى أيضا قواعد كل مظاهرنا وانفعالاتنا المركبة (لاحظ كلمة كل ا.م.) .. ومن ثم يجب أن نخلص الى نتيجة ذات دلالة بالغة هى انه لكى نصل الى الفهم العلمى الصحيح لأعراض الأمراض العصبية وللصراع الناجح ضدها ، يجب أن نستبعد تمييز الحدود بين ما هو نفسى وما هو جسمى ، وهو تمييز متغلغل فينا تغلغلا عميقا ، بل يجب أن نتقدم دائما من تصورات فسيولوجية .. » (عن سمولنسكى — ص ٢٢٨)

واذا أخذنا هذه الكلمات بمعنى أنه لا يمكن دراسة الظواهر النفسية الا بالانطلاق من الأسس الفسيولوجية المشتركة بين الانسان والحيوان ، لكان من الممكن الاتفاق مع بافلوف فى هذا الرأى . لكن يبدو أن بافلوف يريد بهذه الكلمات شيئا آخر هو الغاء نوعية الظاهرة النفسية تماما ، واعتبارها قسما من أقسام الظواهر الفسيولوجية . وفى هذا يكون الخلاف . والحقيقة أن مؤلفات بافلوف وتجاربه المختلفة تميل كلها الى هذا المعنى الأخير .

من ذلك نرى أن بافلوف يضع فى مقولة واحدة السلوك الحيوانى والسلوك الانسانى الواعى ، أو بعبارة أخرى النشاط النفسى . وهو لهذا يجعل النظام الاشارى الثانى مجرد « اضافة » الى النظم الحيوانية الأخرى ، لا تحقيقا لظاهرة نوعية جديدة — بل لنوع جديد من الوجود هو وجود الفكر أو النفس أو الشعور .

وهنا يحق اذن أن نتساءل حين نستعرض نظريات بافلوف : ما دور السلوك الانسانى النوعى فى هذا التركيب كله ؟ أين مكان الشعور أو الفكر أو النفس البشرية ؟

(1) Ivanov Smolensky : Essays on the Patho-Physiology, Moscow 1954 p. 280-281

(البقية ص ٤٢)

الشيخ حسن العطار

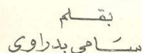
رائد البعث الأدبي فى مصر الحديثة

١٧٦٦ - ١٨٣٥ م / ١١٨٠ - ١٢٥٠هـ

ألف الدارســـــون أن يؤرخـــوا بدء النهضة الادبية الحديثة فى مصر بالحملة الفرنسية ، باعتبـارها أول لقاء للمصريين المحدثين بنمـاذج من الحياة والتفكير تغاير ما كان مألوفا لهم ، وماجمدوا عليه بعد انعزالهم عن العالم الخارجى على أثر نكبتى تحول طريق التجارة ، والحـكم التركى . ويخلص هؤلاء الدارسون الى أن الحملة الفرنسية لم تؤت أكلها كاملا فى تطوير البلاد ، لان الفرنسيين أخذوا مطبعتهم معهم ، ولان المجمع العلمى الذى أنشأوه لم يتم دراساته الا بعد الرحيل عن مصر ، ثم لان الشعب المصرى لم يكن فى ظروف علمية وحضارية تؤهـله للافادة الايجابية من تلك الفرصة المتاحة. ويستشهد هؤلاء الدارسون على ذلك غالبا ، بوصف الجبرتى لبهر المصريين وبهره شخصيا بما عاينوه من أمـور الفرنسيين فى حيـاتهم ومعاملهم ومصـانعهم واعتبارهم ما رأوه ضربا من السحر .

ثم يلم الدارسون بجهود محمد على الاصـلاحية وينتهون الى أنها لم تكن الا بذورا للنهضـــة التى بدات بدءا صلبا منذ عهد اســماعيل ، لاسيما ان جهود محمـــد على كانت كلها فى خـــدمة اهدافه العسكرية ، وأن حماسته للاصلاح فترت بمجـرد فشل مطامحه .

وانما تؤرخ البداية الحقة للنهضة الحديثة فى مصر - فى نظر جمهرة الدارسين - بحركة الافغانى ومحمد عبده . ويسجلون أن دافع الاصـلاح اتى مصر من الخارج فى شخص الافغانى ، وهم فى ذلك انمـا يرددون فكرة تشارلز ادمز ، كما يسجلون أن حركة الشيخ محمد عبده كانت محدودة الاثر ، وأن الفضل الحق انما كان لتلاميذه العلمانيين ، على أساس أنهم أول من نادى بالحكم النيابى والدستور وتحـرير المرأة ، والاهتمام بالتراث اليونانى القديم ، كمـا اندفعوا فى عملية التجديد على اسس غربية خالصة متشجعين بخطوة محمد عبده . والواقـع أن كل هذه الافكار فيها شىء من التساهل ، ويعوزها مزيد من التمحيص .



وفى السنوات الاخيرة بدات الاشارة الى جهود الطهطاوى ، على أن معظم من تناولوه بالدراسة قد عرضوه على انه بدأ بدءا شيطانيا ، بدءا فى فراغ ، وكأنه لم يسبقه تمهيد ولم يلحقه تخطيط . . وايضا فان من تناولوا أعمال الطهطاوى بالدراسة لم يعنوا الا بما طاب لهم منها .

والواقع أن هذا النحو من التاريخ للنهضة الادبية الحديثة فى مصر ، لا يستقيم مع طبائع الاشياء ، كما انه لا ينطبق على الواقع . ذلك انه يتابع التطور فى المستوى الرسمى ، مستوى السلطة الحـاكمة ، ولا يتابعه فى الجانب الآخر من الصورة ، جانب الشعب

والحركات الشعبية التطورية . كما أن هذا النحو من الالمام العجل بالنهضة الحديثة يعتمد كثيرا على التعميم فى الحكم والاستنتاج .

فمنذ النصف الثانى للقرن السابع عشر بدأ نزوع المصريين الى الاستقلال بأمور بلدهم ، ومحاولة التخلص من التبعية لتركيا . وقد بدأ ذلك يتخذ صورة عملية بتحكم مصر فى اموال السلطان ومصائر ولاته ، ثم اتخذ هذا الاتجاه صفته الرسمية على يد على بك الكبير . وابتداء من النصف الثانى للقرن الثامن عشر بدات البشائر الحقة لليقظة والتطور بازدياد عدد العلماء الافذاذ كالجبرتى الاب والشيخ حسن العطار . ثم أن الحملة الفرنسية كانت لها آثار غير مقصودة ، أو غير مباشرة ، على ميلاد الوعى القومى وحركة التطوير ، هى أخطر من كل أثر ظاهر لهذه الحملة كما أن خط التطور (التقريب) قد اتصل منذ ذلك الوقت بلا انقطاع . وسنحاول فى هذه الدراسة العاجلة أن نتابع هذا الخط التطورى حتى بداية معقولة مع العناية بالناحية الادبية أساسا

ـ ٢ ـ

ليس صحيحا أن دافع الاصلاح جاء مصر من الخارج فى شخص الافغانى اذ أن الافغانى وجد أهم تلاميذه فى خريجى المدارس المدنية التى أسهم رفاعة الطهطاوى فى انشائها والاشراف عليها ، ولولا ذلك ما فهم عن الافغانى احد ، ولماتت حركته فى مهدها . وقد توفى الطهطاوى سنة ١٨٧٣ م ، أى أن الافغانى عاصره عامين ، وكانت فلسفة الطهطاوى الاصلاحية واعماله قد تكاملت فلابد أن يكون الافغانى قد قرأ كتب الطهطاوى والم بجوهر حركته الاصلاحية . ثم أن الشيخ محمد عبده اكبر تلاميذ الافغانى ، والذى تنسب الحركة التى بداها الافغانى اليه غالبا ، لانه والاها سياسيا واجتماعيا وثقافيا . . عندما التحق بالازهر وجده منقسما داخليا ـ اساتذة وطلابا ـ الى جماعة المجددين وجماعة المحافظين فاختار الانتماء للفريق الاول ذى الميول التصوفية . ثم أن محمد عبده بدأ انتظامه فى المسجد الاحمدى بطنطا سنة ١٨٦٥ م ، وهى السنة التى ولي فيها المصلح العظيم الشيخ مصطفى العروسى أمور الازهر . ولقد تقدم الشيخ العروسى ببرنامج لاصلاح الازهر وتطويره ، لو انه تم ولم يفاجىء العزل صاحبه لكان هذا المخطط الاصلاحى كفيلا بتغيير سير التعليم فى البلاد ، بل وربما سير النهضة عامة . والشيخ العروسى يعد تلميذا آخر من تلاميذ المدرسة التى تضم الطهطاوى .

والواقع انه اذا لم يكن ثم خلاف فى ان الطهطاوى هو البداية المكينة للبعث المصرى الحديث وأبوه المباشر ، فان الطهطاوى لم يكن الا حلقة فى سلسلة لم يخل منها وجه الحياة فى مصر فى وقت من الاوقات وهى النزوع الى التطور والاصلاح . ولئن كان من المستحيل أن نمسك بطرف هذه السلسلة ، فان من الممكن ان نقف بها عند نقطة قوية راسخة ، يدين لها الطهطاوى والعروسى وزملاؤهما بالاستاذية ، والتوجيه المباشر ، وهى حركة الشيخ حسن العطار . فمن يكون الشيخ العطار ؟ وماذا قدم للازهر ولمصر حتى تفرد بهذه المرتبة دون غيره من الشيوخ ؟

والواقع ان الشيخ حسن العطار واحد من العلماء الذين يؤرخ بظهورهم نزوع مصر الى التخلص من خمود العصور الوسطى ، ونكسة الحكم التركى كما سبقت الاشارة . وانما تفرد العطار عن زملائه لانه كان وثيق الصلة بالتراث العربى ، كما أنه اتصل بالفرنسيين وفهم عنهم ، كما رحل الى بلاد مختلفة ، مما أعطى حركته ابعادا جديدة . كما أن العطار كانت له فلسفة اصلاحية متكاملة افلح فى أن يجد لها من يوالونها ويتطورون بها من تلاميذه واهمهم الطهطاوى والطنطاوى والعروسى والتونسى وغيرهم . فلنبدأ معه من أول الطريق .

ـ ٣ ـ

الشيخ حسن العطار هو حسن بن محمد كتن المولود بالقاهرة سنة ١١٨٠ هـ (١٧٦٦ م) على ارجح الاقوال . وهو يرتد الى اصول مغربية . وقد اتصل بالفرنسيين اتصالا علميا ، كما اتصل بمحمد على وولى تحرير الوقائع العربية بين (١٢٤٤ ـ ١٢٤٦ هـ ١٨٢٨ ـ ١٨٣٠ م) ومشيخة الازهر سنة ١٢٤٦ هـ وظل فيها حتى توفى سنة ١٢٥٠ هـ (١٨٣٥ م) .

وكان ابوه عطارا فقيرا له المام بالعلم ، وكان يستصحبه الى الدكان ويستخدمه فى صغار شئونه ، ومن هنا جاءه لقب العطار . وكان يميل الى التعلم وتأخذه الغيرة عند رؤيته اترابه يترددون الى المكاتب فكان يختلف الى الجامع الازهر خفية حتى قرأ القرآن فى مدة يسيرة ، فلما علم أبوه بذلك بارك

اتجاهه وشجعه « فجد فى التحصيل حتى بلغ من العلوم فى زمن قليل مبلغا تميز به ، واستحق التصدى للتدريس ، لكنه مال الى الاستكمال فاشتغل بغرائب الفنون والتقاط فوائدها » .

والواقع ان مفتاح شخصية العطار يكمن فى حبه الاصيل للعلم ، وكلف العطار بالمعرفة والتعلم هو الذى جعله فذا بين اقرانه تلميذا واستاذا ، وهو الذى صاحبه فى كافة مراحل حياته وجعله حدثا فى عصره .

كان الرجل قارئا نهما ، وكان الى ذلك يحسن الانتفاع بما يقرأ ، حتى اشتهر عنه ذلك ، فالى جانب النص السابق الذى يسجل انه كان ميالا الى الاستكمال مشتغلا بغرائب الفنون والتقاط فوائدها نجد احد اصدقائه ، الشيخ محمد شهاب يقول : «ان الشيخ العطار كان آية فى حدة النظر وشدة الذكاء ، ولقد كان يزورنا ليلا فى بعض الاحيان فيتناول الكتاب الدقيق الخط الذى تتعسر قراءته فى وضح النهار فيقرأ فيه على نور السراج وهو فى موضعه وربما استعار منى الكتاب فى مجلدين فلا يلبث عنده الاسبوع أو الاسبوعين ويعيده الى وقد استوفى قراءته وكتب فى طرره على كثير من مواضعه » .

وقد اتصل العطار بالفرنسيين ابان الحملة ليعلم احدهم اللغة العربية فكان يستفيد منهم الفنون المستعملة فى بلادهم . فيما يقول على مبارك . وقد اشار العطار نفسه الى ذلك فى مقامته ان جاز أن نعتبرها مصدرا وان غضضنا الطرف عن فكرة انه ساقها على لسان راو صديق . يقول فى موضع منها معددا الكتب التى رآها عند الفرنسيين « وكلها فى العلوم الرياضية والادبية واطلعونى على آلات فلكية وهندسية » . وفى موضع آخر من نفس المقامة يشير الى حب الفرنسيين للفلسفة وحرصهم على اقتناء كتبها واعمال الفكرة فيها .

والى جانب صلة العطار بالفرنسيين فى مكتباتهم ومصانعهم ، فقد كان للعطار ولع بقراءة الكتب المترجمة عن اللغات الاوربية ، خاصة فى علمى التاريخ والجغرافيا حتى اشتهر عنه ذلك ، والعطار نفسه يقول فى هذا المنبع من منابع ثقافته :

« وقع فى زمننا ان جلبت كتب من بلاد الافرنج وترجمت باللغة التركية والعربية وفيها اعمال كثيرة وافعال دقيقة اطلعنا على بعضها ، وقد تتحول تلك الاعمال بواسطة الاصول الهندسية والعلوم الطبيعية من القوة الى الفعل ، وتكلموا فى الصناعات الحربية والآلات النارية ومهدوا فيها قواعد واصولا حتى صار ذلك علما مستقلا مدونا فى الكتب وفرعوه الى فروع كثيرة ، ومن سمت به همته الى الاطلاع على غرائب المؤلفات وعجائب المصنفات انكشفت له حقائق كثيرة من دقائق العلوم وتنزهت فكرته ان كانت سليمة فى رياض الفهم » .

والى جانب اتصال العطار بالثقافة الغربية عن طريق الاحتكاك المباشر أولا ثم عن طريق الكتب المترجمة ، فان الرجل قد توفرت له وسيلة ثالثة هى الرحلة ، اذ ذهب الى الشام وفلسطين وتركيا، « ولم يزل مشتغلا بالافادة والاستفادة حتى عاد الى مصر بعلوم كثيرة واقر له علماء مصر بالانفراد » . وليس واضحا فى كل ما كتب عن الشيخ العطار سبب هذه الرحلة ، ولكن يبدو انه اضطر اليها بعد ان ساءت علاقاته بالفرنسيين .

فلما عاد العطار الى مصر فى عهد محمد على ، عاد موسوعيا فى ثقافته وعلمه ، يطاول علماء الازهر الافذاذ ، ويمتلىء حماسة لتطوير البلاد واصلاح احوالها . ويمكن اجمال جهود العطار الاصلاحية فى ثلاثة ميادين هى : التعليم والثقافة ، ثم الادب واللغة ثم السياسة .

ـ ٤ ـ

اما فى مجال التعليم والثقافة ، فقد اتخذت جهود الرجل عدة مظاهر أولها انه جعل ينبه الازهريين فى عصره الى واقعهم الثقافى والتعليمى ، ويبين ضرورة ادخالهم المواد الممنوعة كالفلسفة والادب والجغرافيا والتاريخ والعلوم الطبيعية كما يبين ضرورة اقلاعهم عن اساليبهم فى التدريس ووجوب الرجوع الى الكتب الاصول وعدم الاكتفاء بالملخصات والمتون المتداولة ويتوسل الى ذلك بكل وسيلة . يقول مبينا الفارق بين علماء عصره والعلماء الافذاذ الذين عرفهم العالم العربى قبل عصر العطار ، ومحطما أكذوبة تحريم الدين الاسلامى لبعض العلم :

« .. من تأمل ما سطرناه وما ذكر من التصدى لتراجم الائمة الاعلام علم انهم كانوا مع رسوخ قدمهم فى العلوم الشرعية والاحكام الدينية لهم اطلاع عظيم على غيرها من العلوم واحاطة تامة بكلياتها وجزئياتها حتى فى كتب المخالفين فى العقائد والفروع .. ثم هم

مع ذلك ما اخلوا فى تثقيف السنتهم وترقيق طباعهم من رقائق الاشعار ولطائف المحاضرات .. وفيما انتهى اليه الحال فى زمن وقعنا فيه - علم أن نسبتنا اليهم كنسبة عامة زمانهم ، فان قصارى أمرنا النقل عنهم بدون ان نخترع شيئا من عند انفسنا ، وليتنا وصلنا الى هذه المرتبة ، بل اقتصرنا على النظر فى كتب محصورة الفها المتأخرون والمستمدون من كلامهم نكررها طول العمر ، ولا تطمح نفوسنا الى النظر فى غيرها حتى كأن العلم انحصر فى هذه الكتب ، فلزم من ذلك انه اذا ورد علينا سؤال من غوامض علم الكلام تخلصنا منه بأن هذا كلام الفلاسفة ولا ننظر فيه ، او مسألة اصولية قلنا لم نرها فى جمع الجوامع فلا اصل لها ، او نكتة ادبية قلنا هذا من علوم اهل البطالة ، وهكذا فصار العذر اقبح من الذنب .. وهذه نفثة مصدور » .

وقد بدأ العطار يخرج على هذا الجمود العلمى الازهرى بتدريسه المواد الممنوعة . اذ بدأ يدرس الجغرافيا والتاريخ فى الازهر وخارج نطاق الازهر . كما كان تلميذه محمد عياد طنطاوى يدرس الادب فى الازهر بايحاء العطار وتحت اشرافه فى مقامات الحريرى حوالى سنة ١٨٢٧ م . كما بدأ تلميذه الطهطاوى ايضا يدرس الحديث والسنة بطريق المحاضرة وبلا نص ، مما كان مثار اعجاب العلماء . وفى الخطط التوفيقية أن العطار « عقد مجلسا لقراء تفسير البيضاوى وقد مضت مدة على هذا التفسير لا يقرؤه أحد ، فحضر اكابر المشايخ فكانوا اذا جلس للدرس تركوا حلقهم وقاموا الى درسه » ، ولعله بذلك يكون قد بدأ ما لجأ اليه الافغانى ومحمد عبده من اعادة تفسير القرآن على ضوء الظروف المعاصرة والمهم أن هذا النص يدل على أن التربة من حول العطار لم تكن مواتا تماما ، فان قيام زملائه الشيوخ الى حلقته ، مع اشتداد معارضتهم له ونقمتهم عليه لنزعته التجديدية ولحملاته على تقصيرهم العلمى ، لهو امر له دلالته ، كما انه وثيقة تشهد بمقدرة هذا العالم الفذ .

فكأن الشق الاول من دعوة العطار الاصلاحية ، كان يتمثل فى منـاداته بضرورة تطوير التعليم الازهرى من حيث المناهج ومواد الدراسة وذلك بالرجوع الى المصادر الاصلية وبتدريس المواد الممنوعة ، وهو مايمكن أن نعبر عنه بالدعوة الى ضرورة بعث التراث العربى القديم . وهى دعوة حاول العطار نفسه الاسهام فى تنفيذها اذ لم يكن يكف عن البحث والتنقيب فى هذه المراجع القديمة ، واشراك خاصة تلاميذه فى ذلك . ولقد كان الازهر اكبر المعاقل العلمية فى ذلك الوقت ، فحديث العطار عن التعليم الازهرى وقصوره حديث عن الحالة الثقافية عامة فى البلاد .

المظهر الثانى لحركة الشيخ العطار التجديدية فى مجال الثقافة والتعليم يتمثل فى دعوته الى ادخال العلوم العصرية ، وعبارته فى ذلك معروفة « ان بلادنا لابد ان تتغير أحوالها ويتجدد بها من المعارف ماليس فيها » . والشيخ العطار لم يقتصر فى دعوته على مجرد التبشير بافكاره الاصلاحية انما هو يردف القول بالعمل ، فالى جانب تدريسه وتأليفه فى العلوم العربية نجده يكتب فى المنطق والفلك والطب والطبيعة والكيمياء والهندسة ، يتضح ذلك من قائمة مطبوعاته ومن اشاراته الى اعجابه بما رأى عند الفرنسيين وخاصة تحويلهم علومهم الى عمل . وفضلا عن ذلك فان استعراض قائمة مطبوعات بولاق حتى سنة ١٨٣٥ تدل على ان عددا وافرا من المطبوعات فى جميع المواد المذكورة كان قد طبع . بل ان العطار كان يتردد على المرصد الذى انشأه الفرنسيون كما « كان يرسم بيده المزاول النهارية والليلية » . وقد حفلت شروح الرجل وحواشيه على الكتب المختلفة بتعليقات فى كافة العلوم الطبيعية والاجتماعية والانسانية .

— ٥ —

والجانب الثانى من جوانب حركة العطار هو التطوير الادبى . وقد مر بنا أنه أفلح فى ادخال الدراسة الادبية الى الازهر على يدى تلميذه الطنطاوى كما أنه هو نفسه قد اعتنى بالادب عناية خاصة . فلم يكن يتحرج من انشائه ، أو تدريسه ، ويبين عدم تعارض ذلك مع وقار العلم أو جلال الدين مستشهدا بالاسلاف العظام .

كان العطار يكتب النثر وينظم الشعر ، ويشجع تلاميذه على ذلك ويناقش معهم انتاجه . وقد اشتهر عنه ذلك حتى أن جمال اسلوبه كان سر اختياره اول محرر للوقائع العربية . وقد كتب العطار مقامة على النسق القديم ، وان كان موضوعها حديثا ، فهى تدور حول علاقته بالفرنسيين وانتفاعه بمكتبتهم . كما كتب كتابا فى فلسفة الانشاء ، ضمنه كل الانواع الادبية المعروفة لعهده ، واردف كلا منها بنماذج مختارة من انتاجه الخاص ، وهى اكثر أجزاء الكتاب

حيوية ، اذ يسجل فيها خواطره وانطباعاته التى تركتها فى نفسه رحلاته ومعاملاته مع الناس الذين احتك بهم . والكتاب بعد حافل بنماذج شعرية للرجل نفسه وذلك هو كتاب « انشاء العطار » . وفضلا عن ذلك فالجبرتى حافل بنماذج شعرية له وكذلك كنز الجوهر والخطط التوفيقية وغيرها من الكتب التى ترجمت له . ولعلى ان أعود الى عرض ديوان الرجل فى وقت قريب ان شاء الله .

ويغلب على اسلوب العطار البساطة والسهولة والحرص على الفكرة ونقلها الى القارىء ،فالاسلوب عنده مجرد وسيلة للتعبير وليس غاية فى ذاته ، ومع ذلك فهناك فى بعض كتابات الرجل السجع والمحسنات البديعية عموما ، ومن غريب الامر أن ذلك يكثر حيث يقصد الرجل الى الانشاء الادبى او الكلام فى فلسفة الادب ، ويقل فى مؤلفاته العلمية حيث يسهل أسلوبه ويسلس حتى ليوشك أنيكون معاصرا .

اما فى الشعر فان نماذج العطار الحية قد دارت حول موضوعات عاشها أو موضوعات شغلته .وهو يسجل وعيه بذلك ، وتمسكه به ،ونفوره من التزام التقليدالقديم فى بكاء الدمن ، والانفلاق فى الموضوعات الشعرية القديمة وعناصرها . ومن اقوال العطار فى هذا المعنى ماجاء فى ثنايا تفنيه بجمال الطبيعة فى دمشق .

بوادى دمشق الشام جز بى أخا البسط
وعرج على باب السلام ولا تخط
ولا تبك ما يبكى امرؤ القيس حوملا
ولا منزلا أودى بمنعرج السقط
فان على باب السلام من البها
ملابس حسن قد حفظن من العط
هنالك تلقى ما يروقك منظرا
ويسلىعن الاخدان والصحبوالرهط
كساها الحيا أثواب خطر فدثرت
بنور شعاع الشمس والزهر كالقرط

فهو يؤثر التحول عن بكاء الاطلال الى التفنى بالطبيعة الحية من حوله ، ايثارا واعيا مقصودا . ويلاحظ على هذه المقطوعة سهولة لفتها وتماسك ابياتها فى كل مترابط ، وهى صفة عامة تنسحب على معظم انتاج العطار الشعرى ما لم يعمد الرجل الى التزام الاطار التقليدى للقصيدة العربية ، كما كان متداولا عند معاصريه ، ويكثر ذلك فى شعر المناسبات غالبا ، وفى رثاء الشيخ العطار لاستاذه الدسوقى نجد نموذجا لهذا الشعر الذى يقوم على المغالاة ، والاتكاء على التوليدات المنطقية ، مما يجعله اقرب الى النظم . وفى نماذج هذا النوع تنتكس وحدة القصيدة فيصبح البيت وحدة قائمة بذاتها ، كقوله :

عزاء بنى الدنيا بفقد ائمة
لكأس مرير الموت كل تجرعا
يمينا لقد جل المصاب بشيخنا الـ
ـدسوقى وعاد القلب بالهم مترعا

— ٦ —

بقى من اوجه نشاط العطار الجانب السياسى . والفكرة الشائعة بين من درسوا الرجل واعماله ، انه كان مسالما بطبعه ، يلتزم أسلوب العلماء فى الآراء التى يبشر بها . او انه كان حصيفا كيسا ـ كما يذهب المرحوم الاستاذ العقاد ـ فلم يقحم نفسه فى مجال السياسة . بل ان الذى يراجع آراء معاصرى العطار من الشيوخ خاصة ، يحس انهم كانوا ينظرون اليه على انه رجل محمد على وصنيعته . والواقع ، ان هذه النظرة الى نشاط العطارالسياسى لها مايبررها من ظاهر موقف الرجل ورأى معاصريه فيه ، ولكنها بعد نظرة من الخارج او هى نظرة على السطح .

لقد رحل العطار من القاهرة الى اسيوط فرارا من وجه الفرنسيين اول دخول رجال الحملة الفرنسية القاهرة ، وظل هناك حتى هدات الاحوال واطمأنت النفوس فعاد مع العائدين . وبدات صلة العطار بالفرنسيين منذ ذلك التاريخ ، وتوثقت هذه الصلة حتى أصبح يفهم عنهم ويتحمس لحضارتهم وعلمهم ويبشر بضرورة الانتفاع بكل ذلك . ثم يسافر العطار الى سوريا وتركيا ولا يعود الا فى عهد محمد على . والراجح أنه خرج مكرها بسبب العسف الفرنسى ، أو احتجاجا على اساءةالفرنسيين معاملة المصريين ، ويقال انه ذكر ذلك فى بعض رسائله الخاصة .

وفى عهد الحملة بشر نابليون فى منشوراتهواقواله بملامح ديمقراطية رائعة ، وبلغ ذلك ذروته فىالديوان العام ، الذى هو اشبه ما يكون بمؤتمر عام يضم

مندوبى القاهرة والاقاليم للبحث فى شكل الحكم والضرائب والقضاء وغير ذلك من الامور الحيوية . كما نجد هذه اللمحة الديمقراطية تتكرر فى الدواوين الخاصة الا ان الفرنسيين لم يلبثوا ان فجعوا المصريين فى آمالهم التى علقوها بهذه الوعود البراقة . ذلك أن الفرنسيين سلبوا هذه المنظمات فاعليتها ، وفرضوا من الضرائب والاتاوات والسلف الاجبارية ، بل ازهقوا من الارواح ، مالم يجد معه تدخل اعضاء الدواوين ولا العلماء ، مما ضاعف من حنق المصريين على الفرنسيين وهو ما ترك اثرا حاسما على الحركة القومية الوليدة . وبدهى ان العلماء المثقفين الفاهمين كانوا فى طليعة الناقمين ، وكان العطار بين هؤلاء فى المقدمة . وحسبنا دليلا على غضبة الشعب وعدم انخداعه بوعود نابليون ان الديوان العام انتهى بثورة القاهرة الاولى .

وفى عهد الحملة الفرنسية ايضا ، ترجم الدستور الفرنسى وأعيد طبعه ثلاث مرات وكان العطار يتابع الكتب المترجمة ، فلا شك انه قرأ هذا الدستور المترجم ووعاه . ولقد كان العطار بعد معنيا بتقدم البلاد حريصا عليه ، وهو صاحب فكرة ارسال الطهطاوى تلميذه الفذ فى البعثة العلمية الى فرنسا فى عهد محمد على ، كما كان صاحب فكرة تدوين الطهطاوى لكل ما يرى وما يعن له فى اثناء رحلته مما كان ثمرته كتاب « تخليص الابريز » . فليس من المغالاة فى شىء ان نستنتج ان وقوف الطهطاوى عند نظام الحكم الفرنسى ، ونقله من الدستور الفرنسى ، واطالته الوقوف عند ما أسماه « جوانب العدل » فيه ، انما يرتد الى ايحاء استاذه العطار . ومن هنا يمكن أن نجعل موقف الرجل السياسى فى عهد الحملة الفرنسية ، فى نشاط معاد استوجب نفيه ، ثم فى تنبهه الى مزايا الديمقراطية الفرنسية وحرصه على ان تنتفع بلاده بها ، انتفاعا رسم خطوطه العريضة لتلاميذه وعهد اليهم بموالاته .

وفى عهد محمد على نجد اشارات متفرقة يمكن بجمعها وتعمقها ان نستدل على موقف العطار السياسى . واولى هذه الاشارات ، أن الرجل كان صديقا حميما للجبرتى المؤرخ ، وانه أسهم معه فى تأليف كتابه « مظهر التقديس » . والمعروف عن الجبرتى انه كان ينقم على محمد على افتياته على الكيان المصرى والشخصية المصرية ، وان اعجب بنشاطه وحزمه . يقول فى ذلك : « .. فلو وفقه الله بشىء من العدالة على ما فيه من العزم والكياسة والشهامة والتدبير والمطاولة لكان اعجوبة زمانه وفريد أوانه » وليس ببعيد أن يكون هذا هو حقيقة موقف العطار نفسه من محمد على وحكمه ، لاسيما أن الرجل كان شديد الغيرة على مصلحة العامة ، شديد الحرص على تشخيص الواقع المحيط به وتغييره .

●

اما الاشارة الثانية الى موقف العطار السياسى فى عهد محمد على ، فنجدها فى الوقائع ، فى الفترة التى ولى فيها العطار تحرير القسم العربى منها (١٨٢٨ — ١٨٣٠ م) . وخلاصة هذه الاشارة أن احد محررى الوقائع واسمه عزيز أفندى كان يحرص على أن يعرض الاخبار التى ترد اليه من محمد على عرضا موجها ، اى انه كان يعلق عليها برايه الشخصى ، ولم يرض ذلك محمدا عليا ، فلفت نظر عزيز أفندى مرة ومرة وفى الثالثة نحاه نهائيا عن الوقائع . وبعد ذلك بقليل نجد رئيس التحرير نفسه يعتذر عن كتابته بعض أشياء لم يكن مطلعا عليها فوقع بها الخطأ وأن سعادته (محمد على) امر بانه لا يكتب شىء الا بعد الاطلاع على حقيقته ليكون خاليا من السهو والخطأ ، ويشكر المحرر محمدا عليا لتجاوزه عن هذا الامر بل واختياره المحرر عضوا فى المجلس العالى من غير استحقاق .

وهذه الاشارات جميعا ، لاتدع مجالا للشك فى أن العطار لم يكن راضيا تماما عن كل ما يدور حوله ، ولكنه كان كيسا اتعظ بما فعل محمد على بزعماء المصريين وعلمائهم المناوئين له ، فلم يلجأ (العطار) الى اسلوب المجابهة المفتوحة .

والخلاصة أن الشيخ حسن العطار كان له موقف متكامل من مشكلات مجتمعه الثقافية والتعليمية والادبية والسياسية . وقد حاول ان يشخص هذا الواقع ويحدد جوانب الضعف فيه ، كما نادى بضرورة تغييره ورسم برنامج هذا التغيير ، ثم اسهم بدوره فى هذا التغيير . واخيرا انه عهد بأمانة هذا التغيير ومستقبله الى تلاميذه ، الذين يعتبر رفاعة رافع الطهطاوى نموذجهم الفذ الذى بلغت حركة العطار على يديه اوجها . وفى كل ما قاله الطهطاوى وما عمله تكاد روح العطار وشخصيته ان تلمس باليد ..

تبر وتراب

بقلم
حبيب الزحلاوي

لله في خلقه شؤون وحكم ، يدرك بعضها اولو البصائر والألباب ، ولا يخفى كلها على الرسل والشعراء. ومن حكمه ان عدد الرسل والأنبياء منذ عرف تاريخ الانسان جد قليل . وكذلك عـدد الشعراء اصحاب المواهب اللدنية لا يربو كثيرا على عدد اصحاب الرسالات الدينية والاجتماعية .

من الشعراء القليلين الذين يطيب لنا الوقوف معهم طويلا الشاعر ايليا ابو ماضي ، الفتى اللبناني، الشاب السكندري ، النيوركي الاقامة والثواء الأخير ، المشرئب دائما الى وطن العروبة ، المتطلع ابدا الى لبنان ، الى الرياض والجداول والخمائل ، وهو فوق ذلك ، بل قبل كل شيء « الانسان » شاعر الانسانية .

ليس بالمستغرب ان يتلمس صاحب الوهبة نفسه ويتحسسها انى كان وفي اية حالة من حالات الحياة ، وليس بالعجيب ان يفتقد أبو ماضي، سليل المغامرين، نفسه وهو منكب على مفرمة التبغ يتنشق رائحة النيكوتين المخدرة (١) ، فيهتدي الى فطرته فيعرف حدود نفسه ، ويدرك الفواصل بينـه وبين شعراء عصره في مصر ، فيحزم أمره على الرحيل الى ميدان العمل لكسب العيش في عزة نفس .

لقد احس ايليا ابو ماضي في الغربة حياة جديدة وسرعان ما عكس هذا الجديد على مرآة نفسه ، فاذا به في شبه تيار من الحيرة والتردد ، هو اضعف من ان يقتحم خضم العمل الجسماني ، هو يتلمس الاستقرار ويتطلب المعرفة ، هو تواق الى روضه الخاص ينشد قصائده وفق سليقته ، واخيرا بعد لأي وجهاد نحى بلباله وهواجسه ، وزيته وزيتونه (٢) وتحلل من كل عمل مادي ، واخذ ينظر الى الاشياء والاشخاص ، لا كما كان يراها من قبل بالعين ويسمعها بالأذن ، بل كما صار يحسها بالعقل الواعي والخيال المكبوح ، ولم يعد يسأل من هو الشاعر ، ما هي رسالته لأنه وزن نفسه وقال :

عندما ابدع هـذا الكون رب العالمينا
ورأى كل الذي فيـه جميلا وثمينا
خلق الشاعر كي يخلق للناس عيونا
تبصر الحسن وتهواه حراكا وسكونا
فارتقى الخلق وكانوا قبله لا يرتقونا
واستمر الحسن في الدنيا ودام الحب فينا

ابان لنا ابو ماضي صفة الشاعر ، وما ادعاه لـه من بقاء الحب بين الناس ، استجابة لنفحات شعره ، ثم راح يعدد لنا مزاياه هو وخلائقه ممثلة في ذاته الشاعرة :

انا شاعر ما لاح طيف ملاحة
الا وهلل للجمال وكبرا
وزعت نفسي في النفوس محبة
لا شاكيا ألما ولا متضجرا
ومشيت في الدنيا بقلب يابس
حتى لقيت احبتي فاخضوضرا
قد كنت احسبني كيانا ضائعا
فاذا انا شخص بعيني مكررا
فكأنني ماء الغمام اذا انطوى
في الأرض ردته نباتا مثمرا

ان فكرة الوحدة العضوية التي نادى بها المرحوم عباس العقاد في بناء القصيدة استلهمها المرحوم ابو ماضي من ذاته هو ، من سليقته السليمة ، من

(١) كان الشاعر يبيع التبغ والسجاير في الاسكندرية .
(٢) كان الشاعر يعمل بقالا .. هذا ما رواه لي المرحوم حنا خباز .

تسلل خواطره ، من نظـــام روحى فطرى ، من رغبة باطنة فى سلوك الدرب الشاعرى السوى .

●

الشعور بالغربة هو الداء الذى يستعصى على الدواء والنظرة الشزراء التى توهمك انهــا مصوبة الى صدرك لأنك دخيل ، والقلق الذى يساورك فلا تستقر ، والشعور الدائم بأنك على أهبة العودة الى المنزل الاول ، والفكرة الثابتـــة الملحاحة لا تنفك تلاحقك بطلب العودة وتلازمك برغـــم الاستيطان ، والتأقلم وبناء الأسرة :

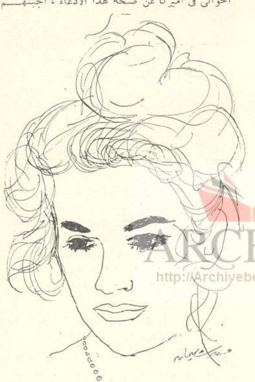
جعت والخبز وفـــير فى وطابى
والسنا حـولى وروحى فى ضباب
وشربت المـاء عـذبا ســائغا
وكــأنى لم اذق غــير سراب
حــيرة ليس لهــا مثل ســوى
حيرة الزورق فى طاغى العبـــاب
مرت الأعـــوام تتـــلو بعضـــها
للورى ضحكى ولى وحدى اكتئابى
كلمــــا استولدت نفسى املا
مدت الدنيـا له كف اغتصـــاب
افلتت منى حـــلاوات الرؤى
عنـدما افلت من كفـــى شبابى
بت لا الالهـــام باب مشرع
لى ولا الأحـلام تمشى فى ركابى
اشتهى الخمـــر وكاسى فى يدى
واحس الروح تعـرى من ثيابى
يا رفاقى حطمـــوا اقداحـــكم
ليس فى دنى خمـر لانســــكاب
جف ضرع الشعر عنـدى وذوى
ولـــكم عاش لمرى واحتـــلاب

●

تعترى الشاعر ما يعتـــرى كل نفس بشرية من مؤثرات وانفعالات ، وقلما يقع امر اى امر ، وقعــا وسطا فى نفسه ، لأن طبيعة النفوس المرهفة الحس لا تطيق الوسط من الأمور .

يغضب فيجعلنا نحس سياط غضبه تنهـــال فتلسع فتدمى المغضوب عليه ، ويفرح فيشـــعرنا بموجات من انسام الغبطة ، وهـــو فى كلا الحالين يعطى النفس مداها .

يقول العقاد رحمه الله « من حقـك ان تشترى العدو الذى لا يعاديك الا حسدا على النعمة » وقد ابتلى ابو ماضى بشاعر مغترب ، لم يحمل فيما حمل كل لبنانى معه الى اميركا « جرن كبة (١) والنعرة الطائفية ، بل كان يحمل نفسا مفطورة على الحسد والدسيسة والوقيعة ، لقد ادعى هـــذا الشاعر المغترب ، وهو من غير ابناء سورية ولبنان ، ان جل قصائد ابى ماضى منهوبة معنى ومبنى من شـــعر المرحوم عثمان حلمى الشاعر السكندرى ، ولما سألنى اخوانى فى اميركا عن صحة هذا الادعاء ، اجبتهـــم



بالدليل المستمد من التاريخ بأن ابا ماضى رحل عن اسكندرية ، ولما يبلغ عثمان حلمى العاشرة من عمره ، والشيء بالشيء يذكر أن للمرحوم عثمان حلمى شعرا لم يلتفت اليـه أحـد من النقاد والدارسين بعد لسبب واحد ، هو « سوء الحظ » ولا سبب سواه . اعود فأقول ان تلك الغـــربة قد تطورت فأحدثت مزيدا من الانقســـام الطائفى ، الأزلى الأبدى ، بين المغتربين من الموارنة والكاثوليك والارثوذكس ، وان

(١) اشارة الى البرد القارس فى شهر تشرين (أكتوبر) ولظى الحر فى شهر آب (أغسطس) .

امرين اثنين قد تعاونا مصادفة على اخماد تلك الفتنة، الأمر الأول قصيدة ابى ماضى الساخرة عنوانها « رؤيا » والامر الثانى ارتحال الدساس الحسود الى الدار الأخرى حيث لا حسد ولا دسائس .

رؤيا منام .. رب حلم فى الكرى
فيه تلوح حقائق الأشياء
انى حلمت كانما انا سائر
فى روضة خلابة غناء
النور مفروش على طرقاتها
والعطر فى النسمات والأفياء
والعشب فيها سندس متموج
والجو اضواء على اضواء
واذا بصوت كالهرير يطن فى
اذنى وانياب تصر ورائى
فادرت طرفى باحثا متعجبا
مما سمعت وليس فى بيداء
فاذا ورائى فى الحديقة نابح
ضارى المحاجر ضامر الاحشاء
كادت تطل عروقه من جلده
وتطل معها شهوة لدمائى
اشفقت يعلق نابه بردائى
فرفسته غضبا فطار حذائى
فطوى نواجذه عليه كانما
عضت نواجذه على العنقاء
ومضى به لرفاقه فتهللوا
فتقاسموه فكان خير عشاء
لا يعجبن احد رآنى حافيا
ابلت نعالى السن السفهاء

اثبت هذه القصيدة بكامل ابياتها (وكنت أود ان يتعالى الشاعر على الغضب وعلى المغضوب عليهم) لكى اظهر « الوحدة العضوية » التى طالما نادى بها المرحوم عباس العقاد .

كأنى بأبى ماضى الشاعر « الانسان » احس ضربات سوطه تلسع كرامة شنانه فعاد الى نفسه يعاتبها على تقلباتها حين الانفعال فتكون طبيعته كطبائع عامة الناس فقال يفلسف افكاره وافعاله :

مالى وللرشأ الأغيد
خلت من الحب ومنه يدى
نأى فما فى الحب مطمع
لا تصل الكف الى الفرقد
قطعت باليأس خيوط المنى
وقلت للسلوان لا تبعد
وصرت لا اطرب للمنشدين
ولا اصبو اليهم
اسير فى الروض حيران
لا ارتوى اذا شربت
وحولى النور فلا اهتدى
يا ليت شعرى أين عهد الصبا
وأين احلام الفتى الأمرد
لقد ولت كلها
فيا قلوب الكاشحين اسكتى
ويا عيون الحاسدين ارقدى
ويا شياهـا تتقى صولتى
قلمت اظفارى فاستأسدى

●

طولب الشاعر بنظم قصيدة ينشدها فى حفلة تكريم اقامها الاثرياء من نزلاء واشنطون العرب لسفير سورية ومندوبها الدائم فى الامم المتحدة ، وقد الح الطلاب فى حضور الشاعر لالقاء القصيدة بنفسه الحاحا اميركيا لا يناسب مزاجه اللبنانى وكرامته العربية فقال :

ايها السائل عنى من انا
انا كالشمس الى الشرق انتسابى
انا كالكرمة لو لم تغترب
ما حواها الناس خمرا فى الخوابى
انا كالسوسن لو لم ينتقل
لم يتوج زهره رأس كعاب
انا فى نيويورك بالجسم وبالروح
فى الشرق على تلك الهضاب
فى ابتسام الفجر فى صمت الدجى
فى أسى « تشرين » فى لوعة آب (١)
انا فى الغوطة زهر وندى
انا فى لبنان نجوى وتصابى
رب هبنى لبلادى عودة
وليكن للغير فى الأخرى ثوابى

لم ير الشاعر فى المحتفى بهما ما يراه شعراء المناسبات بل نظر الى الشعبين السورى واللبنانى يناضلان الاستعمار الفرنسى ويقاتلانه كل من جانبه ولكن بغير تساند وتآزر وبغير ما تباه وتباك فيقول :



ايهـا الآتون من ذاك الحـــمى
يا دعاة الخـير يا رمز الشباب
لقد هششنا معكم للمنى
وبكيتم معنا للنوازل
واشتركنا روحيا فى الجهاد
فى السيف وفى الكتاب
وعرفتـم وعرفنــا مثلسكم
انمـا الحــق لذى ظفر وناب
كل ارض نام عنهـــا اهلها
فهى أرض لاغتصاب وانتهـــاب

●

استمد القول فى شعر ابى ماضى من آخر دواوينه الثلاثة « تبر وتراب » دون « الجداول » وقد نظم قصائده فى شبابه ، و « الخمائل » فى كهولته ، أما قصائد هذا الديوان فقد نظمها بعد تجاوزه الستين أى بعيد ولوج عتبة الشيخوخة التى يتحول منهـا الشاعر الموهوب ، الصحيح المعـافى ، من نهم الى المعرفة الى متطلع الى الروح ، الى الاشراق ، الى التفريق بين الجمال وتقديره ، والتمييز بين تقدير الجمال والتعبير عن تقديره .

لو اننى يا هنـــد بدر السما
نزلت من افقى الى مخــدعك
وصرت عقـــدا لك او خاتما
فى جيدك الناصع او اصبعك
أو بلبـل الروض ما لــذ لى
الانشاد ان لم يكن فى مسمعك
ولو أكـــون الأرج الـــذاكى
لمـــا هجـــرت الروض لولاك
وما حوانى غـــير مغنـــاك
ولم افح حتى تكـونى معى
فيك وفى الوردة سر الصبا
وفى الصبا سر الهوى والجمـال
فان ترينى واجمـا باهتـــا
حيالهـــا اخشى عليك الزوال
فاننى شاهدت طيف الــردى
ينســل كالسارق بين الظلال
ولاح لى فى الـــورف النــامى
منطرحا فى الارض قـــدامى
اشـــباح آلامى واحـــلامى
احـــلام من ؟ احلام مضـــناك

عاش المرحوم ايليا ابو ماضى خمس سنوات فى حياة ثورة مصر سنة ١٩٥٢ ، وادرك بل وعى وقدر عمق اغراضها العربية ، فنضى عنه حالة التشاؤم التى لابسته زمنا ، فانتشى من الرسالة وآمن برسالة الزعيم الملهم فقال :

تبدل قلبى من ضلالته رشدا
فلا ارب فيه لهند ولا سعدى
ولم تخب نار الوجد فيه ولانطوت
ولكن هيامى صار بالانفع الاجدى
وما الزهد فى شيء سوى حب غيره
اشد الورى نسكا أشدهم وجدا

احب الحياة كدا فأحبها الناس متعة ، ما قنعت نفسى قط بالاردا فى الحياة ما دام هناك رفعة وسمو ... الموت هو ان نحيا فى ارضنا وقد انتزع المستعمر منا روح الحياة ونشر بنوده فوقها ترفرف النهب والسلب . ثم يستعرض ماضينا وكيف نصلت الوان حضارتنا وصرنا عيالا على الدنيا :

نحن الأولى كان الحرير برودهم
على حين كان الناس مالبسهم جلدا
. . . .
اذا الأمس لم يرجع فان لنا غدا
نضىء به الدنيا ونملأها حمدا
وتلبسنا فى الليل آفاقه سنا
وتنشرها فى الفجر انسامه ندا
فان نفوس العرب كالشهب تنطوى
وتخفى ولكن ليس تبلى ولا تصدأ
اذا اختلفت رأيا فما اختلفت هوى
أو افترقت سعيا فما افترقت قصدا

●

لعل القارىء احس معى بروح القصة ينساب فى فى اوصال اكثر المواضيع التى طراها الشاعر ابوماضى، بالخصائص الفنية التى لا محيد للقاص عنها ، من انسياق بالفطرة ، وتسلسل مع السجية ، وعرض ، وتشويق ، وصدق رواية ، ورسم للمشهد كانك تراه ، ووصف كانك تلمسه ، وتحايل منطقى رفيق يزيل الغشاوة عن الاحداث المكبوتة فى باطن النفس فيصلها بالنور ، نور البرء والشفاء ، نور الحياة .

فى الأصل كما يقول اساطين النقد ان القاص شاعر عصته القوافى وخانته الأوزان ، فما بالك وشاعرنا يذلل العسير بكلمات بسيطة ، سليمة رقيقة ، مألوفة متداولة هى فى الصميم من اللغة ، يعبر بها عن كل خلجات النفس ، ومدلول الفرض .
والقصة التالية هى الدليل على أن صفات ابى ماضى فى الشعر ليست الكلمة فالصورة فالموسيقى فقط بل القصة الشعرية ايضا .

احب اله فى صباه الهة
جرى السحر فى اعطافها والترائب
تمنت عليه آية لم يجىء بها
اله سواه فى العصور الدواهب
ليمسى على الارباب اجمع سيدا
وتمسى تباهى كل ذات ذوائب
وكان الها جامحا متضرما
هوى ، فأتى بالمعجزات الغرائب

كسا الأرض بالزهر ، رصع السماء بالنجوم ، علم الطيور الحب فغردت ، انشأ جنات واجرى جداول .
ومس هذا الاله الضحى فافتر تبرا وسال عقيقا ، وزين البحار بالالوان فضحك الموج ، ولما رأى الاله العاشق دنياه على احسن ما تراه العين ، دعا حبيبته :

دعاها اليه كى تبارك صنعه
ولم يدر ان الحب جم المطالب

اشادت الالهة المهذبة بابداع الاله الولهان ، عبقرى المواهب ولكن ... ولكن أمنية الالهة المدللة اللعوب لم تتحقق ... فدنياك ، على حسنها ، يا الهى تشاركنى فى لذاذاتها كل الالهات حتى نساء البشر .

اريد دنيا فيها شعاع
يبقى اذا غابت النجوم
اريد دنيا تحس نفسى
فيها نفوس بلا جسوم
اريد خمرا بلا كؤوس
من غير ما تنبت الكروم
اريد عطرا بلا زهور
يسرى وان لم يكن نسيم

اريد انينا يشوش روحى لا انين مريض يحتضر ، اريد ماء يتماوج بلا جدول ونارا بلا حطب

اطرق ذاك الاله الفتى ، وبعد ثلاث ليال راح فيها يجوب رحاب الفضاء ، يستطلعه سره ، وقد سال مع الشمس فوق الربى ، وأصغى الى نسمات الموج ونفحات الزهر .

عاد الاله العاشق يقول لالهته لقـد وجـدت ما تطلبين. واخرج خيطا قصير المدى ولما رات الخيط اعتراها الاسى .

فصاحت بغيظ : اتسخر منى ؟
اذن فاحمل العار او فانتحر !
اجـاب رويدك يا ربتى
فما فى التعجل الا الضرر
وشد على آلة خيطه
ودغدغه صامتا فى حذر
ففاضت خمور ، وسالت دموع
وشعت بروق ، ولاحت صور
فصاحت به وهى مدهوشة
الا ان ذا عالم مختصر
فيا ليت شعرى ماذا يسمى ؟
فقال لها : ان هذا الوتر

لقد جمع ابو ماضى الشاعر المبدع كل الفنون وروابطها فى كلمة بسيطة واحدة مدموجة فى الوتر ، هذا الخيط الذى يشد على الكمان او سواها من آلات الطرب ، اى الوتر الذى يدوزنه العازف البارع فيجعل نبراته ، من كل طبقات الانغام ، تصور كل ما يضطرب فى نفس الشاعر والاديب والرسام والمغنى وكل صاحب موهبة فنية ويجول فى خاطره ، لان الوتر اى الموسيقى هى القياس الصحيح الذى لا يعتوره خطأ قط لكل الفنون ، والمنارة التى يهتدى بنورها كل فنان ، بل هو جبل الطور الذى يتجلى منه الاله فيرى وجهه الكريم كل فنان موهوب .

رب هبنى لبلادى عودة
وليكن للغير فى الاخرى ثوابى

●

لقد حقق الله أمنية الشاعر ، بل أقول ان حكومة سوريا طمعت بثواب الآخرة فدعت شاعر الرياض والازهار والانهار والجمال ، دعت ايليا أبو ماضى الى زيارة غوطتها الخالدة ابان جنون ربيعها الساحر الفاتن العطر ، فتاقته دمشق ، المنتشية ربيعا ، السكرانة صيفا ، الحذرة خريفا ، المتربصة شتاء ، لقد تلقته دمشق لا بقلبها المفراح ولا بعقلها الثائر ، فأنشدها قصيدة لا هى منتشية ولا سكرانة ، ولا هى حذرة ولا هى متربصة بل فيها من مثل فصولها الاربعة ، والوان طبيعة أهلها الناقلة الحساسة .



عرج الشاعر غب عودته منها على لبنان ، على ضيعته الصغيرة ، القابعة عند هضبة الحرش والجرف المنحدر ، الى مسقط راسه ومرتع طفولته فعاد الشيخ الى طفولته البريئة :

وطن النجوم انا هنا
حدق اتذكر من انا
المح فى الماضى البعيد
فتى غريرا ارعنا
جذلان يمرح فى حقولك
كالنسيم مدندنا
المقتنى المملوك ملعبه
وغير المقتنى
يتسلق الاشجار لا ضجرا
بحس ولا ونى
ويعود بالاغصان يبريها
سيوفا او قنا
ويخوض فى وحل الشتاء
مهللا متيمنا
لا يتقى شر العيون
ولا يخاف الالسنا
ولكم تشيطن كى يقول
الناس عنه تشيطنا
انا ذلك الولد الذى
دنياه كانت ههنا

كم عانقت روحى رباك ، مصليا لك فى الليل ، مؤذنا فى الصباح ، اراقب شمسك تبطىء فى الغياب،

وبدرك يكحل العيون بضيائه ، وحقلك ينبت السوسن والزنبق .

عـــاش الجمـــال مشردا
فى الارض ينشـــد مسكنا

حتى انكشفت له فـــأ
لقـــى رحـــله وتوطنـــا

واستعرض الفـــن الجمـــال
فكنت أنت الاحســـــنا

زعمـــوا نسيتك ليتهـــم
نســـبوا الـــى الممكنـــا

فالمرء قد ينسى المحسن والمسىء ، والمفتـــرى ، والخمر والمراة واللهو ، قد ينسى المـــرء حتى مرارة الفقر ولذة الغنى :

لكنـــه مهمـــا ســــلا
هيهات ينسى الموطنـــــا

ان ساعة نقضيها مع الشاعر ايليـــا ابى ماضى ننهل من شعره الذى يشعرنا بعمق الحياة وصفاء الروح لهى من ساعات العمر السعيدة .

قال ابو ماضى يخاطب قراء شعره ممثلين بالامة العربية ، أيتها الامة الودودة هذا ديوانى نظمتـــه تحت سمائك وبين مغانيك ، ارفعه اليك ، لا طلبـــا للمثوبة ، ولا ابتغاء للشكر ، ولكن اظهارا لما تكنـــه جوانحى من العطف عليك ، والتعلق بك .

واختم هذه السطور بكلمة حق قالهـــا الشاعر الناثر الناقد ميخائيل نعيمة فى شعر المرحـــوم ايليـــا ابى ماضى « لا شك عندى قط فى أن فريقا من الذين نذروا حياتهم للذب عن حياض اللغة العربية سيصـــمون آذانهم عن خرير « الجداول » الشجى ، ويفتحـــون ابصارهم علهم يجدون على حصبائها ما لا يطبق على مقاييسهم ويوزن بموازينهم ، لعلهم يظفرون ولو ببعض ما يطلبون » . وهذا الحكم الصحيح ينطوى علـــى ديوان « تبر وتراب » .

بقية بافلوف

اين مكان العالم الداخلى للانسان ؟
اين مكان الارادة البشرية ؟

ما هو الدور الذى تلعبه الظـــروف الاجتماعية والتربوية والفكرية فى تكوين نفسية الانسان ؟

ما هو مجال علم النفس ، وما علاقته بالعلوم الطبيعية ؟

ما هو المنهج العلمى الذى يمكن استخدامه لدراسة النفس البشرية كظاهرة نوعية جديدة ؟

ازاء هذا النوع من الاسئلة يبرز الخلاف بيننا وبين مدرسة بافلوف . وازاء هذا النوع من الأسئلة يتضح القصور الجزئى فى التركيـــب العلمى البافـــاوفى ، وتتضح الحاجـــة الى استكماله .

وهذا فى الحقيقة موضوع دراسة خاصـــة لراى بافلوف فى مناهج البحث وفلسفة النفس .

اسماعيل المهدوى



ظاهرة المسرح

بقلم جان لوى بارو   ترجمة محمد البخارى

القى جان لوى بارو المخرج المسرحى الفرنسى الكبير هذا البحث على هيئة محاضرة فى جامعة اكسفورد

أستميحكم عذرا فى أن أبدأ بشكر جامعة أكسفورد التى تكرمنى بدعوتى لأحاضر فى مؤتمرها السنوى ·

وأنا أعلم أن الدعوة لالقاء هذه المحاضرات انما توجه عادة لاحدى الشخصيات الجامعية ، وها أنتم أولاء تخرجون عن سنتكم هذه المرة وتختارون رجلا مهنيا ·

ولهذا فأنا لا أحاضركم بمعارف الأستاذ ، بل بخبرات رجل المهنة ، ومن واجبى أن أفتح لكم قلبى مقابل هذا الشرف الذى خلعتموه على ، وسوف يكون موضوع « ظاهرة المسرح » الذى سأعالجه أمامكم بمثابة اعتراف صادق حقيقى ·

ليس ممكنا الفصل بين الرجل ومهنته ، فالمهنة تقييم للفرد وسط الجماعة ، ثم أنها تسمو بذواتنا فى نفس الوقت ، ومن لايسمو فكريا عن طريق مهنته هو من لا يحسن أداءها ، كما أن المهنة التى لاتثرى فكريا من يمارسها هى مهنة سيئة ·

أعتقد أن على المرء منا أن يوجه لنفسه فى احدى لحظات حياته هذا السؤال :

هل المهنة التى اخترتها هامة وقيمة فى ذاتها من وجهة النظر الانسانية ؟·· وهل هى ذات نفع فى النطاق الاجتماعى ؟ وهل ساهمت بممارستها بنصيب ولو ضئيل فى الحياة الاجتماعية ؟

فاذا كانت الاجابة بالنفى كان معنى هذا أن الانسان قد خسر حياته كلها · ان كلا من الخباز والفلاح والنجار والحائك والبقال نافع ، ترى هل الممثل المسرحى نافع حقيقة ؟·· وتلك هى اجابتى :

لقد تراءى لى المسرح ، بعد خبرة ثلاثين عاما ، أعظم المهن وأحمقها معا ، وقد حدث لى عدة مرات أن أصبت بذلك المرض الرائع المنقذ : «مرض الشك » وقلت لنفسى عدة مرات: وا أسفاه! اننى أمارس مهنة بلهاء زائفة جوفاء كاذبة ، لقد اخطأت الطريق الذى كان يحسن بى أن أسلكه ، فالمسرح هو جهد انسانى غير معترف به من الناحية الاجتماعية أو الذاتية او الجمالية ، ويجب على الانسان أن يرفضه ·

كانت هذه فترة اليأس ، غير أنى أعتقد ان فترة اليأس هى محنة مخلصة ، ويجب ان نمر بمحنة اليأس الأكبر ، فاذا انبثقت بعدها الرغبة من جديد

وأحس الانسان الحاجة الى أن يفرغ بجسده وروحه الى هذه المهنة ، أصبح الايمان بها راسخا لايتزعزع ولا يتهدم ، لقد أعطى أندريه جيد للخطيئة تعبيرا رقيقا حين قال : «**الخطيئة هى الشيء الذى لانستطيع عدم ارتكابه**» ، فاذا بقى المسرح بعد محنة اليأس الأكبر شيئا لايستطيع الانسان عدم ممارسته ، فهذا يعنى أن الانسان مخلوق ليمارس هذا العمل ويؤكد أن المسرح هو ميلنا الطبيعى .

ولنفترض أنه لا أهمية للميل الطبيعى ، الا انه يبقى أن نعرف هل المسرح ظاهرة قيمة من وجهة النظر الذاتية أو الاجتماعية أو الجمالية ؟

سوف نبدأ بعملية هدم للمسرح ، ثم نرى بعد هذا الهدم الكامل : أتنبعث الرغبة فيه ، ويحس الانسان الحاجة اليه من جديد ؟ وفى ايجاز نرى ما اذا تراءت ثانية ظاهرة المسرح .

ان أقسى ما قيل فى هدم المسرح ، هو ذلك الحكم الذى أصدره أحد النقاد من أن المسرح هو تضليل اجتماعى وعجز ذاتى ، وفن مشكوك فى قيمته الجمالية .. فهو يدعى أنه تضليل اجتماعى بدعوى أن الشعب فى حاجة الى تسرية عنه وان للحكومات مصلحة فى أن تلهى الشعب وأن تنيم حاسته النقدية ، وأن الفن الدرامى كثيرا ما يستخدم فى المسرح والسينما والتليفزيون بطريقة مشينة كاثارة الغرائز الجنسية ، أو شهوة المال واللجوء الى الحركات البهلوانية على المسرح . غير أن الطريقة التى تتبعها بعض الافلام السينمائية أو بعض الاعمال المسرحية من استغلال قصص العشق السوقى الوقح العاجز ، والطريقة التى تعرضها بها الصحافة ، واستغلالها لحياة بعض النجوم الخاصة فى ترويج صحفها .. كلها طرق لايمكن أن تحرك غير الشعور بالخجل عند الانسان الذى يمارس مهنته فى اخلاص .

ويجب أن نضيف الى ذلك خلق الأمجاد الزائفة التى تجعل الملوك والملكات وحكومات الدول العظمى تستقبل نجما سينمائيا بأيسر مما تستقبل عالما . لقد نفثت الدعاية سمومها فى فئات المجتمع العليا . والنتيجة أن هذا التضليل الاجتماعى يثقل رءوس الشعب بأكثر مما يسرى عنه ، ويصيبه باضطراب جنسى يعشيه ويدير رأسه ، ثم يخدره ، وفى النهاية يجعله أبله يخلط بين الضحك — وهو شيء نبيل — وبين التهريج الذى ليس الا مسخا للضحك .

وهكذا يصبح الفن الدرامى الذى يجب أن يكون فى خدمة الشعب ، او أن يسرى عنه ويثقفه ، مخدرا اجراميا يهبط بالانسان الى الهوان .

ومن الناحية الذاتية فان ثمانية من كل عشرة شباب ، من الذين يعتقدون انهم خلقوا للمسرح ، هم هاربون فى الواقع من الحياة ، فهم يطيعون عجزهم ولا يقصدون المسرح لكفاياتهم ، بل لقصورهم ، فهم لايبحثون عن المسرح ، وانما يهربون من مشاكل الحياة الحقيقية .

حدث أن استقبلت شابا يرغب فى أن يصبح ممثلا ، حتى اذا سألته :
لماذا ؟

أجاب قائلا : « لاننى أحتقر العمل »
واخذت أستجوبه واضيق عليه :
— بماذا يشتغل والدك ؟
— انه محام
— وهل هو راض عنك ؟
— كلا ، لقد طردنى من البيت
قلت له : « يجب عليك اذن أن تعمل حتى تثبت لوالدك يوما أنه مخطىء فى تقديره »
فقال : « انه يعرف ذلك .. »

ولم يكن هناك أمل لأنه لم يكن راغبا فى العمل .

جاءنى شاب آخر ، وكان نحيلا معوج القوام ، يبدو كأنما يأخذ أنفاسه من ظهره فقد كان صدره منخفسا — فأحسست شيئا من الفخر والدهشة لاجتذابى له ولوقوع اختياره على ، وقد سألته : لماذا يريد العمل فى المسرح ؟ فأجاب :

— لأن حالتى الصحية لا تسمح لى بعمل آخر !!

ان جميع هؤلاء الفتيان والفتيات الذين يتدافعون الى ساحات الفن الدرامى ، تعساء يرتكبون عملا ينطوى على الجبن ، ويديرون ظهورهم للحياة ، ويعتقدون أنهم واجدون فى الأوهام والأحلام مايغفر لهم عجزهم وكسلهم .

أما من الناحية الجمالية فقد ظل المسرح عهدا طويلا وهو يعد ، فى أغلب الاحيان ، فنا قاصرا هزيلا ، وكان يجب ، لكى يعترف به ، أن يعد فرعا من فروع الأدب .

ولنتساءل الآن : ماهى المهنة حقيقة ؟ .. انها نشاط يخدم الحياة الجماعية . وما هو الفن ؟ . انه نشاط يختلف عن المهنة ، وان خدم الحياة الجماعية بشكل غير مباشر بوصفه نوعا من اثبات الوجود ومن

مقاومة الموت وتحديه .. حقا ان الفن انتقام يثأر به من الموت .

ماذا يفعل المرء حين يمارس فنا ؟ .. انه يأخذ شيئين خامدين ويجعلهما يتصارعان أحدهما مع الآخر ، فيظهر اثر هذا الصراع وهذا الاحتكاك صدى حياة هي كسب وانتصار على الموت .

خذ لوحة من النسيج وامسك بفرشاة واحضر بعض المواد الكيمائية واجعل فرشاتك المغموسة فى الألوان تحتك بلوحة النسيج ـ ولسوف تنبثق فجأة من هذه المواد الخامدة الطيعة بداية حياة ووجود واشراق ، وليس ذلك الا انتصارا كبيرا على الموت.

خذ علبة على هيئة جذع امرأة وقد شدوا عليها من رقبتها حتى أسفل الجذع أوتارا من أمعاء القطط، فاذا أخذت عودا من خشب وبدأت تداعب جذع المرأة وتدلكه وتجعله يئز خرج صدى حياة ليس فى الحقيقة شيئا غير الموسيقا .

خذ حجرا خامداوأزميلا منحديد واطرق بالحديد على الحجر ، فتظهر الحياة الجسدية فجأة بفضل قدرة نحات مثل (مايول) النحات الفرنسى .

حرك قلمك على الورق فينساب فوقه الشعر .

هكذا يبعث الفن الحياة عن طريق المعركة بين مادتين خامدتين يخدشهما الانسان أو يطرقهما أو يجعلهما تتأوهان ، وبذلك يأخذ الانسان ثأره من الموت .

وليست هذه الفنون فنونا حقيقية وخالصة الا لأن هذه المواد الخامدة طيعة .



أما المسرح فانه لايلجأ الى المواد الخامدة بل يستخدم الكائن الانسانىالذى يتحرك فى مساحة كبيرة ، ثم أن الممثل خاضع لتقلبات صحته ، تتوقف قوة صوته وتنفسه ودقة حركته على توازنه الداخلى وعلى انتظام أجهزته ، قد تخونه أعصابه حين تطغى عليه حساسيته ، وقد تفلت انفعالاته من كل رقابة فيعجز عن مد الخالق الحقيقى وهو المؤلف بهذه الطاعة وهذا الاخلاص الضروريين لكل فن حقيقى ، وذلك ما دفع بجميع الذين انكبوا على دراسة الفن الدرامى فى اخلاص الى القول بأن فن المسرح هو فن غير خالص ، وهو ما أغرى فريقا من الفنانين مثل « جوردون كريج وباتى » باستخدام الدمىوالعرائس بوصفها أشياء خامدة وطيعة ، لأنهم يرون أن الاعتماد على الممثل المسرحىيجعل من الفن الدرامى فنا ثانويا قاصرا وغير خالص ، غير أنه اذا أدار الفن الدرامى ظهره للممثل المسرحى واعتمد على النص وحده فسيصبح فرعا قيما من فروع الأدب وسيكون المسرح المكتوب فنا قاصرا حقا وان بقى جديرا بأن يذكر الى جانب الفن الأدبى وهذا أمر حدا بكثيرين الى القول بأن « المسرح نص قبل كلّ شيء »

وقد جعلوا كذلك من المسرح « ملتقى فنون » على حد تعبير بودلير ، أو بتعبير آخر مفترق طرق تلتقى الفنون فيه . ويجب أن نسلم بأنه كثيرا ما يكون المسرح مشاركة بين عدة فنون ، وهذه الصورة للفن الدرامى هى التى اتخذت أساسا لفن الاخراج المسرحى .. وسواء استسلم الفن الدرامى للأديب أو خضع للمخرج المسرحى ، فانه يحتل مع ذلك مكانا بين الفنون المختلفة .

وانه ليعد بين الفنون الأخرى فنا قاصرا وغير خالص من الناحية الجمالية ، وهكذا فحين يستشعر المرء فى اسى هذا التضيل الاجتماعى والعجز الذاتى والجمال المشكوك فيه لهذه المهنة الحمقاء يرى انه قد سلك طريقا خاطئا ٠

ويحسن الآن أن ندع المسرح جانبا وأن نتجه الى الحياة :

هانحن أولاء أمام الحياة كما تبدو لنا نحن البشر، وهى فى تصورى شبيهة بلعبة الراقص على الحبل الذى يحاول ما استطاع أن يحتفظ بتوازنه فوق حبل ٠ لا يعلم أحد من الذى شده ولا الى أين يقوده فما يرى المرء نقطة البدء التى ربط اليها ولا نقطة الوصول ونعلم أنه كلما تحرك الراقص وحاول الاحتفاظ بتوازنه الدقيق فوق حبله تعرض فى لحظة معينة لسقطة رأسية يقع فيها فى أعماق الهاوية ، وذلك هو ما نعرفه على وجه التأكيد ٠

ومن الواضح أن هذا ليس شيئا ممتعا ، ومع ذلك فاننا حين نأخذ فى الحياة وحين نتأملها نستطيع أن نتبين ثلاثة أشياء هامة : الأول هو أن المرء لا يولد مرة واحدة ، حقا ان المرء حين يخرج من بطن أمه فان هذا الكائن الصغير يمثل حينئذ فردا واحدا ،ومادام يرضع اللبن ويصرخ ويحيا حياة الشجيرة الوليدة فهو فرد واحد ، ثم يكبر الانسان بعد ذلك ويدرك أن الآخرين يرقبونه فيعى عندئذ وجود الآخرين ، وفى هذه اللحظة بالذات ينبثق شىء جديد ، وتنشب ثورة عضوية ثانية وينقطع حبل سرى آخر ويصبح الواحد اثنين ، ويبرز الانسان من ذاته كائنا ثانيا ليصبح الشخصية « المسرحية » التى يريد أن يظهر بها ٠

ومن هذه اللحظة التى يكون فيها المرء موضع أنظار الآخرين ، لايصبح المرء هو نفسه فقط بل وانسانا آخر ، هو ذلك « الشخص » الذى نحب أن نبدو به، لقد ولدت شخصيتنا وأصبح المرء اثنين ٠

«الآخرون» يجثمون على أنفاسنا والجماعة تحيط بنا وتقهرنا وتمدنا بالغذاء عند الحاجة ، ويجب فى النهاية أن نتلاءم معها ، وهنا يبدأ تبادل التأثيرات بين الفرد والجماعة ويأخذ المرء فى حياة ذات طابعين: ما يعتقد أنه حقيقته وما يريد أن يظهر به ، والواقع أن الانسان يحيا حياة ذات ثلاثة طوابع ، ذلك انه يخطىء فيما يعتقد أنه حقيقته ، ويكون الطابع الثالث اذن هو ما يكونه المرء حقيقة دون أن يدركه ٠

ومنذ اللحظة التى يعى فيها الكائن الانسانى وجود الآخرين ، فانه يحيا مختفيا خلف شخصيته كما يحتمى المحارب وراء درعه ٠ ومن هنا فان على الانسان لا أن يصارع الآخرين فحسب ، بل أن يصارع شخصيته أيضا حتى لاتتسلط عليه ، وكم من أناس التهمتهم شخصياتهم فى الطريق ، وأنا هنا اتحدث عن الشبان الناشئين ففى سن الشباب تكون «الأنا» هى الشىء الرئيسى فهى الكائن الذى ولد أولا وما يزال قوى العود ليس هناك ما يخيفه من قرينه ، من شخصيته الخارجية ، غير أنه بمرور السنين يأخذ العود فى الجفاف وتنضج الشخصية حتى يأتى يوم تلتهم فيه الثانية الأولى ولا تعود الكائنات البشرية هى التى تتجول فى الطرقات ، بل المدرس والشرطى والممثل والقائد والمدير والمرءوس والتاجر والموظف ، وهى ذوات أفرغت من جوهرها ولايبقى من هؤلاء الا ما يريدون أن يظهروا به ، وهنا ندخل المعركة الكبرى فتصبح حياتنا انتصارا اذا قاومنا الشخصية التى نريد الظهور بها ، ان علينا أن نحتفظ فى ذاتنا بهذا القبس الذى ومض فى عيوننا حين كنا أطفالا صغارا، حين كان المرء واحدا وعالما كاملا فى ذاته ، وفى هذا يكمن هدف معركة الشباب ٠

●

ولما كنت أتوجه بالحديث الى شباب فاننى استبيح لنفسى أن أجذب انتباهكم الى هذه المشكلة ، ان فترة الشباب هى التى قد يحدث لكم خلالها ان تموتوا وتتحولوا الى شخصيات ، أو على العكس من ذلك أن تبقوا أحياء باحتفاظكم بذواتكم التى ولدتم بها ، بهذا الكائن الصغير الأول الذى كنتموه فى البداية والذى يجب أن تحتفظوا به ، هذا الكائن الكامن فيكم هو الطفل ، يجب أن تنقذوا طفولتكم ، فالشباب مرض تحتفظون خلاله بالحياة اذا انطفأت طفولتكم بالحماية ، أو أن تموتوا فيه اذا انطفأت طفولتكم وأصبحتم رجالا ، ان معرفتنا لثنائيتنا ولحياة ذاتين على الاقل فى أعماق كل منا وسلوكنا يكون على ثلاثة أوجه :

ما يكونه المرء فى الحقيقة

ما يتصور أنه حقيقته

ما يرغب فى أن يظهر به

هذه المعرفة تحرك فى نفوس أكثرنا الرغبة فى التعرف على سلوك الآخرين وعلى حقيقة ذاتهم عبر ما يتصورونه عن انفسهم وما يودون أن يظهروا به ٠

ومعرفة أن كل واحدمنا لايظهر على حقيقته الكاملة تحبب الينا ان نتقمص شخصية الآخرين لكى نتعلم معرفة حقيقتهم •

ان حالة الثنائية فينا تولد الرغبة فى اتخاذ مظهر مختلف ، وهكذا تكمن فى أعماقنا رغبة تغيير شخصياتنا •

ولننتقل الى الملاحظة الثانية ، ان ثانى الأشياءالتى تدهشنى فى هذا الوجود هو أن كل شىء يحدث انما تحركه المنفعة وغريزة البقاء ، فالصراع من أجل لحياة محتدم الى حد أنه لايترك لنا فرصة القيام بعمل غير نفعى الا فى فترات التدهور ، فالوجود قائم على النفع والسلوك الانسانى مثله مثل سلوك جميع الكائنات الحية على الأرض كلها تستهدف النفع والفائدة ، ويدور السلوك البشرى حول النوم والطعام والعمل (من أجل الحصول على الطعام) والانجاب للخلود بعد الوجود الذاتى (وهنا تكمن هذهالمقاومة الدائمة للموت) بل واللعب كذلك !! فكل كائنحى وسط الطبيعة يلعب ، واذا كنت قد قلت ان كل كائن حى لايسلك الا سلوكا نافعا مدفوعا بغريزة البقاء وجب أن نخرج بأن اللعب نافع أيضا •

فحينما ترون كلبا يلعب بكرة فانكم لاتستطيعون القول بأنه كائن مصاب بالحمق مثل لافكاديو بطل اندريه جيد، بل انهلايستطيع أن يفعل الاشيئا نافعا، فما هو مضمون اللعب اذن ؟ يمكن أن يكون اللعب بمثابة انقاص الكأس الممتلئة لتحاشى الاحتقان الجسدى ، أو بمثابة التخلص من شحنة زائدة للتخفيف عن أعمدة كهربائية مثقلة بشحنة تمثل عنصرا سيئا فيها ، انه فى ايجاز تحرر من طاقة زائدة • غير أن الظاهرة أعمق من ذلك ، فلنلاحظ كلبا يلعب بكرة ، انه يقعى أمام الكرة ويسلك كما لو كانت الكرة خصما ، فهو يدور حولها ويرسم عدة خطط ماكرة ، وبينما يبدو وكأنه ينظر بعيدا شاردا عما حوله اذا به يقفز فجاه فوق الكرة ويقتنصها ، لقد أمسك بخصمه عن طريق خطة مرسومة وأخذه بين أسنانه وبدأ يمضغه ويتظاهر وكأنما قد مزقه ، فاذا مات الخصم فى تصوره قذف به فى الهواء حتى يسقط فيدور حوله وكأنمايرقص رقصة النصر ثم يمسك به من جديد ويقذف به وهكذا .. يلعب به ، ثم ينتهى اللعب فجأة بأن يحفر حفرة يضع فيها كرته ثم يهيل عليها التراب ويتركها الى المرة القادمة، لقد عاش الخطر والشجاعةوالانتصار والتحفظ ، انه لم يفعل غير ما تفعله الجيوش فى أيام السلم ، لقد تدرب وأجرى بعض المناورات وتجرع ــ كما يتجرع المصل الواقى ــ قطرات من خطر الوجود ومجابهة الموت عدة لحظات ، ولما كانت هذه المجابهة ولما كان خطر الموت هذا خطرا مدبرا ــ لو أمكن أن نقول ذلك ــ فقد وجدالفرصة لكى ينظم سلوكه ، وهكذا فقد أحسن فى هذه اللحظة اعداد معركته لكى يحسن القتال لو كان هناك كلب مكان الكرة ، أعنى لو كان هناك عدو حقيقى •

يوحى اللعب اذن بأنه تدرب على الحياة وبأنه نوع من التناول العابر لجرعات من الألم والخطر واختلال التوازن كما يؤخذ المصل الواقى ، فهو يتيح لنا أننجابه نظريا جميع مواقف الحياة الخطرة حتى نحسن السلوك حينما تصبح مواقف الحياة الخطرة واقعا ماديا •

اللعب اذن تدرب على الحياة وليس شيئا لاجدوى منه ، وهكذا علمتنى ملاحظة الحياة معنى«الشخصية» وتفسير اللعب على انه سلوك نافع وتدرب على الحياة

نصل الآن الى الملاحظة الثالثة التى هى نتاج هاتين الاثنتين ، وهى أن المرء يستطيع أن يلعب وان يتدرب على الحياة وان يعى وجود الآخرين وأنيدرك حياته الذاتية وسط أكبر عدد منهم ، وأن يتبين هذه المشكلة الرئيسية فى الحياة وهى صراع الفرد مع الجماعة وضغط الجماعة عليه وثقل الكون على الفرد ، ويستطيع المرء ان يسلك كما يشاء أمام هذا الضغط وهذا الوجود دون أن يحول ذلك بينه وبين أن يستشعر وحدتهبعد فترةمعينة ورغم«الشخصية» التى يحتمى وراءها ، ورغم التدريبات التى يمكن أن يمارسها •

حينما يعى الانسان هذه الحياة ومشية الوجود المضطربة على حبل الحياة الذى يقودنا الى الموت يتمكه القلق ويحس الفرد رغم «الشخصية» التى تمثل رد فعل دفاعيا ورغم اللعب الذى يمثل رد فعل تدريبيا، يحس الفرد وسط الجماعة انه وحيد وقلق •

وهناك حلان أمام هذا القلق ، الاول أن يكون الانسان ذا حيوية فريدة ومقدرة صحية فائقة ، وفى هذه الحالة لن يدير ظهره للموت خوفا ، بل يتنفس ملء رئتيه ويتقدم الى المعركة ويصيح كماصاح اخيل « ياالهى انقذنى من قلقى العقيم » ويندفع الى الامام ويهاجم الموت مباشرة متخطيا غريزة البقاء ، وفى هذه اللحظة تبزغ ظاهرة التراجيديا (المأساة) ، تبدا التراجيديا حيث تنتهى غريزة البقاء . لقد احتقرت



انتفاضة الحياة غريزة البقاء وذلك هو السر فى انبثاق نوع من التوتر الحيوى ومن الصحة والبهجة من كل تراجيديا مهما تكاثف سواد موضوعها . وعلى النقيض من هذه الاستجابة المباشرة يوجد سلـــوك غير مباشر نواجه به قلقنا ، ويتمثل هذا الســـلوك فى اللجوء الى الدوران حول الذات فى اللحظة المحددة التى توشك ان تنطفىء فيها غريزة البقـــاء فى كياننا وهنا تتغلب غريزة البقاء ويأخذ الانسان طريـــق الهرب ، وتظهر حينئذ ظاهرة الكوميديا (الملهاة) . هكذا تولد الملهاة من لحظة انهيار ويأخذ المرء فى الضحك لكى يقلل من شأن الخطر ويصيح على مثال ماناندر قائلا .. « ان فرحتى تمنعنى أن أعرف أين أنا » .

هذان همارد الفعل الانفعاليان للمرء فى مواجهة القلق ، وهذا يقودنى الى أن أقول لكم كلمتين عن الانفعالات :

لاتوجد الانفعالات فى الحياة كمـــا لو كانت أشياء عديمة النفع وذلك لأنها نافعة على وجـــه التحديد ، فليست الانفعالات الا أنماطا للسلوك ، وحينما تدخل مسكنك مثلا فتجد بابه مفتوحـــا وأدراجك مقلوبة وملاءاتك مبعثرة وجميع كتبـــك فوق الارض بحيث لا تشك فى أن لصوصـــا قـــد عبثوا بالمكان فقد يحدث لك أن تقول : « ها . هـــا . هـــا .... يالها من مزحة » ثم ترسل صفيرا ، لقد دفع بك الخوف الى أن تستبدل الخطر بمزحة « بطـــريقة سحرية » ، ان انسانا يمزح معك ، ثم تلقى اللص فجأة فى نهاية الممر فتأخذ فى الصراخ لقد انتقلت بطريقة سحرية من حالة الخـــوف الى حالة الغضب ، لتجعل من نفسك شخصا أضخم منك وذلك لكى تبعث الخوف فى نـــفس اللص ، فاذا ما سدد اليك مسدســـه اعتراك الاغماء فجأة « لقد أخفيت نفسك بطريقة سحرية » ، وهـــكذا أغمى على لورانزاكســـيو حين عرضـــت عليه فكرة المبارزة لفرط حساسيته ، لقد اعتـــراه الخـــوف وفجأة أخفى نفسه بطريقة سحرية ، وهذا سلـــوك انفعالى ، وكما صاح هاملت « فأر ... » ساعة أحس بوجود بلونيوس خلف الســـتائر فقد كان يعرف أنه يستطيع أن يشهر سيفه لكى يقتل فأرا ، ولكنه لن يستطيع ان يشهره لكى يقتـــل رجـــلا فلجأ الى هذا السلوك الانفعالى وقال : « فـــأر ... فأر » كى يستطيع أن يقوم بعمله وأن يتصـــرف . فالانفعالات جميعها اذن هى طرق سلوك ذات طابع سحرى كبر أو صغر يحركها خيال واسع أو محدود.

تنبع التراجيديا من فيض حيوى وتولد ـــ رغم الدموع ـــ نوعا من المتعة ، وعلى العكس مـــن ذلك تنبع الكوميديا من انهيار انفعالى ، وتولد ـــ رغم الضحكات ـــ نوعا من الانقباض ، وذلك هو السر فى أن مسرحيات موليير أشد حزنا من تراجيديـــات راســـــين .

غير أن هذين الوجهين المتعارضين لظـــاهرة المسرح : المأساة والملهاة بما يمـــلك كل منهمـــا من خصائص الضحك أو الفزع أو الشفقة ينبعان مع ذلك من مصدر واحد هو قلقنا ووحدتنا .

ان الاحساس بالوحدة الذى نشعر به فى الحياة هو الذى حرك فينا الرغبة فى أن نجتمع فى مكان محدد ، انه الاحساس بالوحدة الذى أظهر عمليـــة لعرض المسرحى ، والعرض المسرحى هو لقاء بين مجموعتين انسانيتين ، المجموعة الانسانيـــة الأولى هى الجمهور ، والمجموعة الانسانيـــة الثانيـــة هى الفرقة المسرحية .

يمثل الجمهور خلاصة الجماعة أو خلاصة الآخرين على وجه التحديد ، فالمشاهد جزء من الآخرين ، جزء من الكون ، والجمهور هو نوع من العمود المغناطيسى شبيه بالانسانية فى تجمع عناصرها المختلفة بلا تمييز ، ليس هناك جمهور حقيقى الا اذا اجتمعت البشرية بشكل كمى ، يتدافع الناس ويتلاصقون ومن الملاحظ انه فى المسارح التى ينفصل فيها كل مقعد بذراعين متميزتين عن ذراعى غيره يكون الجو فاترا ، أما اذا لم يكن هناك غير ذراع واحدة لكل مقعدين فان القاعة تمتلىء بالحرارة ، يجب أن يكون هناك حشد، فالجمهور هو نوع من التجميع لعناصر المجتمع والكون والأعداد البشرية ، وحشد الآخرين الذين يثقل بعضهم على بعض ، فهو خليط هائل من البشر المتلاصقين كعمود مغناطيسى ضخم يبرز منه فى دفقة كيمائية هائلة شخص واحد يملأ القاعة وكأنه اله رهيب ذو رأس ضخم وذراعين كبيرتين ، غير ان الجمهور هنا شبيه بطفل ضخم ، فقد تجمع الكبار وفقدوا ذواتهم الفردية لأنهم فقدوا الحاجة الى الظهور أمام الآخرين بعد أن قام غيرهم بالظهور بدلا منهم ، وهكذا يجدون أنفسهم ، ويستردون طفولتهم التى تنبثق داخلهم ويكتسب الجمهور كل فضائل الطفولة وحيويتها ويجد وسيلة لتحقيق وحدته بالتوحد فى الذات الجماعية وفى الطفولة الانسانية .

●

وفى مقابل ذلك توجد فوق خشبة المسرح المجموعة الانسانية الأخرى وهى الفرقة المسرحية التى تكون مشكلة بطريقة عكسية ، فقد روعى فى تشكيلها الكيف والذاتية ، انها الخلاصة الكيفية للانسانية ، فقد اختير أفرادها من نماذج انسانية متميزة ، منها العاشق والبطل والوصيفة ، هناك الوظائف كلها ، الخادم وكبير الخدم ، هناك الشرير وهناك من يتلقى اللكمات ، انها نماذج بشرية تعرض أنانيتها نيابة عن الآخرين وتمثل جميع النقائص التى يكبتها الآخرون فى أعماقهم ، ويقوم العرض المسرحى بعملية اتصال وتبادل بين ما هو فردى وما هو جماعى ، هو اذن العرض الفنى الحقيقى الذى يعيد تصوير هذه المشكلة الرئيسية التى لاحظناها حينما كنا نتأمل الحياة ، وهى مشكلة الذات والغير ، ولسوف يجتمع على المسرح جميع « الأفراد » كما اجتمع فى القاعة جميع الآخرين .

ترى أى شىء جاء من أجله هؤلاء الذين يشكلون الجمهور ؟ لقد جاءوا أولا لينسى كل منهم ذاته وشخصه وحياته اليومية ، ثم انهم جاءوا كذلك ليشهدوا هموم الآخرين ، حقا ان لهم همومهم الشخصية الضئيلة ولكنهم جاءوا ليروا آخرين يحملون هموما أقسى ، ولسوف يخفف ذلك عنهم همومهم الخاصة ، هى اذن عملية تفريج ، لقد جاءوا مغرمين برؤية العاصفة ـ شبيهين بجماعة على الشاطىء يشهدون غرق سفينة وهم ممتلئون اعجابا وهكذا يعرض الموت على خشبة المسرح .

ولكن الجمهور أتى طلبا لشىء أبعد من ذلك ، فانه بعد أن نسى نفسه وبعد أن رأى الآخرين جميعا وهم ضائقون مثقلون ، وبعد ان قاسمهم همومهم ومعاركهم ، دموعهم وتمزقاتهم وانحرافاتهم وتدلهاتهم ، جاء يبحث عن مكان حالم ، عن موضع مثالى ، أتى ليحلم وليسمو ، أى أنه جاء ليبحث عن حياة سامية ، ولكى يصل عبر قفزة الحلم الى هذه القمة التى ينتظرها الانسان من الحياة ، هذه القمة التى تتحقق فيها العدالة . انه يود أن يشهد عودة الحياة الى التوازن الحقيقى ، يود الجمهور أن يرى نهاية هذه الصراعات التى تعرض على المسرح والتى يتدافع فيها كل فرد عن ذاته راغبا فى أظهار نفسه على غير حقيقته ، متوهما نفسه على غير حقيقتها أو على غير ما يعلم أنه حقيقتها ، مطالبا بحقوق يرفضها للآخرين مدافعا فى الحقيقة عن هواه الذى كان هو أول ضحاياه ، يود الجمهور بعد أن شهد هذا التصادم كله وهذا الصراع على الوجود أن يشهد العدالة ويشهد صورة ليوم الحساب ، ذلك ان العدالة ليست هى التى ستصفى حساب هؤلاء الأفراد القائمين على خشبة المسرح ، بل ان العدالة هى التى ستصدر حكم الموت على كل الذين انحرفوا وتكتب النصر لهؤلاء الذين جاءوا من أجل تدعيم الوجود وذلك بعد موت الجميع .

ليست المسألة هنا مسألة خلقية أو دينية . بل انها مسألة توازن ميتافيزيقى ، مسألة توازن عالمى على نطاق البشر جميعا . يجب ان يعاد ضبط الحياة ، ويود أفراد الجمهور أن يشهدوا على وجه التحديد التوازن الكامل لهذا الراقص على حبل الحياة ، انهم يحسون الألم كله وهم يرون الجميع يضطربون ويتساقطون .

ولو أن مسرحية جيدة عرضت عرضا رائعا لخرج الجمهور من العرض المسرحى وقد زالت همومه

الشخصية وعاودته الثقة وامتلأ حيوية وطمأنينة لأنه شهد لفتة من لفتات العدالة ، ولهذا فأنا أومن أن فن المسرح من الناحية الاجتماعية هو قبل كل شيء فن العدالة ٠

من هنا لم يعد يبدو لى المسرح وكأنه تضليل اجتماعى ، بل أننى أجده على العكس من ذلك نشاطا ذا نفع عام وذلك لأنه يخفف عن النفوس البشرية ويحييها ويملؤها ثقة تحميهـا من عذاب القلق والوحدة ٠

ولندع الآن ذلك الى الممثل فوق خشبة المسرح ، ان عليه أن يحمل قدرا كبيرا من الحب لكي يستطيع أن يمثل نموذجا انسانيا بطريقة دقيقة مشرقة ، فليس سوى الحب الكبير وسيلة لتفهم أعماق انسان آخر ، وانكم لتعرفون جيدا أنه يحدث للعاشقين أن يصلا الى حد يتشابه فيه لون عيونهما وتتماثل نظرتهما وتتطابق نبرات صوتهما وكتابتهما ٠٠ نعم يحدث أن يصاب العاشقان المخلصان بظاهرة التشابه فتكون لهما نفس الحركات واللفتات ، وهكذا يصل الممثل الموهوب الى حد أن يشبه الانسان الذى يريد أن يأخذ دوره بواسطة الحب الكبير للحياة وخاصة للبشر ، وها نحن اذن بعيدون عن العجز وعن الهروب من مجابهة الحياة ، ان فن المسرح هو فن الهبة ، وان قوة الحب لتجعل الانسان يخلع على الحياة ثوبا انسانيا حين لا يحب الناس وحدهم ، بل والحياة معهم ، فمن المؤكد أننى أمنحكم قلبى وروحى حين أمنحكم حبى حتى ليأخذ كل ما فى الوجود شكلا انسانيا ويصير لكل شيء «روح» ٠٠ ان« الأحياء » هو الاسم الذى يطلق على الظاهرة التى تتركز فى نفخ الروح فى كل شيء يحيط بنا ، وحينئذ تصبح شجرة البلوط ملكة الغابة مثلما صار الأسد ملك الحيوانات ، وتصير الريح شابا خبيثا ، وتصبح النار شخصا شيطانيا والحرية امرأة ، انها تصبح امرأة لأنها هشة دون شك .

ويستطيع المرء أن يتفهم أعماق انسان آخر ، ويتقمص شخصيته بوساطة هاتين الظاهرتين الناتجتين عن الحب الكبير وهما التشابه والاحياء ، وعن هذا الطريق يبدو لى انبثاق ظاهرة المسرح من ناحية الممثل ، وهكذا نجد أنفسنا أمام شيء مغاير لحب الذات النرجسى وللميل الى الاستعراض . ترى هل وصلت عن طريق تحطيم المسرح الى معالجة الحكمين الأولين ، التضليل الاجتماعى ، والعجز الذاتى وجعلت مكانهما النفع العام والحب الكبير للانسان ٠

بقى على أن أثبت لكم أن المسرح (تلك الحاجة الاجتماعية وهبة النفس) هو فن مستقل من الناحية الجمالية ، ان علينا لكى نثبت أنه فن حقيقى أن نثبت امكان فصله عن الفنون الاخرى ، ولو انا قارنا المسرح بالفنون الاخرى لبدا لنا وكأن ليس هناك مكان للمسرح ، فالفنون الاخرى تشبع جميع حواسنا ، فالرسم الزيتى يشبع حاسة النظر بطريقة بسيطة ، كما تشبع الموسيقى حاسة السمع ، ويشبع الشعر عقلنا ، حتى فن الطهى فانه يشبع أفواهنا ٠٠ ولست أرى جيدا أين يجد المسرح مكانه ، ان الفنون الاخرى تحرك جميع حواسنا ، غير أنها تحركها الواحدة بعد الاخرى ، فحين يتأمل الانسان لوحة فانه يصبح من الناحية النظرية أصم لا يملك الا عينيه ، وكثيرا ما يحدث أن يغلق الانسان عينيه حين ينصت الى الموسيقا ولا تعود له غير أذنيه ٠٠

لحظة صمت

لنصمت لحظة ٠٠

أود الآن أن تدركوا الحاضر فى هذه اللحظة ٠٠ فمنذ ساعة وأنا أتحدث اليكم حديثا مجردا ، أما فى هذه اللحظة بالذات فان الحاضر يتبدى لنا بطريقة مادية ، نستطيع أن نمسك به وأن نلمسه ، وخلال شرارة الحاضر العابرة فان هناك أشياء تمس حواسنا كلها ، لا تقف عند أعيننا وآذاننا فقط ، بل تشمل جميع أجزاء بشرتنا ، تتساقط علينا الأصوات والأشكال والألوان والموجات المتنوعة من كل جانب ، ان العالم يلمسنا قادما من كل ناحية فتفتح له حواسنا الأذرع ، وفى كل لحظة من لحظات الحاضر نجد كياننا كله متيقظا كالمدينة المحاصرة فى كل لحظة من لحظات الحاضر يتحول المستقبل الى ومض ويشرق ما كان منتظرا أن يحيا ، ويلمع كالبرق ويصبح فى التو ماضيا ، تتحول فكرة المستقبل المجردة حين تحتك بالواقع المحسوس وتستحيل الى ذكرى وماض مجرد ، وهكذا لا توجد الحياة ولا يتحقق الواقع المادى الا فى اللحظة التى يبرق فيها الحاضر ، وهذه اللحظة بالذات هى التى لا يمكن للمرء أن يمسك بها ٠

أليس من المذهل أن نقرر أن الشيء الذى يتحدث عنه الناس كثيرا وأعنى به الماضى والمستقبل هو

شىء لا وجود له وأن الشىء الذى يوجد ، وأعنى به الحاضر هو شىء لا يمكن الامساك به ٠

يجب أن نجد لعبة أو تدريبا يتركز فى اقتناص الحاضر وفى بسطه كما يبسط الجند على شىء ما لكى نرى ما بداخله ولكى نحدد ونعدد أوجهه المتواكبة ، والفن المسرحى هو لعبة تستطيع أن تبعث الحياة على هيئة الحاضر على وجه التحديد لا على هيئة الوان وأشكال كما هو الحال فى الرسم الزيتى ولا على هيئة اصوات كما هو الحال فى الموسيقا ، بل على هيئة الصمت وتواكب الأحاسيس ٠

فلنحلل هذا الحاضر ، هذه اللحظة الحاضرة التى أحييناها خلال خمسين ثانية تقريبا ، اننا ماكدنا ندركها حتى تحولت فلم تعد من الحاضر ، لقد كانت حركة أو صيرورة ، فالحاضر اذن هو تحول دائم يجرى على بساط متحرك ، انه الحياة فى حركتها ٠

غير أن هناك شيئا آخر قد حدث ، فبينما كنا نرقب الصمت كان يجرى بيننا اتصال وتبادل ، كانت صدورنا تتبادل أنفاسها ، ثم اننا أخيرا كنا نحيا على ايقاع معين ، ايقاع محاضرة وان كان ذلك يحدث بشكل خفى ٠٠ ايقاع محاضرة فى أكسفورد ، فى بريطانيا ، فوق الأرض ووسط الفضاء ، وهذا الايقاع الضئيل الفائدة حقا والكامن فى هذه المحاضرة يتوافق سرا مع الايقاع الكونى ، مع قانون الجاذبية ، وليس هذا الايقاع بالشىء المنفصل العديم النفع ٠ يمكن اذن أن نحلل الحاضر بوساطة الحركة والتبادل والايقاع ، ويجب أذن لكى نبعث هذا الحاضر أن نجد آلة تحوى بشكل طبيعى هذه القسمات الثلاث : الحركة والتبادل والايقاع ، ولست أعرف شبيها لذلك غير شىء واحد هو الانسان ، الانسان المركب من عمود فقرى هو مصدر حركة تنبعث منه جميع اللفتات ، ومن رئة تتنفس هى مصدر التبادل ، وهو الذى يملك القلب ذلك الساحر الذى يخفق على وقع الحياة ، القلب الذى يخفق بانتظام خفقتيه الموجزة والممتدة ، الانقباضة والانبساطة ، القلب الذى يخفق على الايقاع الثنائى ٠ وايقاع القلب ذلك الايقاع الثنائى المكون من مقطع صغير ومقطع طويل هو الايقاع الرئيسى فى الشعر ٠

الانسان اذن هو الآلة الوحيدة التى تستطيع بعث الحاضر مرئيا فى لحظة تتلاقى فيها جميع حواسنا وتتأثر بها معا ٠



لو أننى اذن أخذت انسانا ووضعته فى صراع مع مكعب من الهواء ، وقامت بين الانسان والهواء حركة وتبادل وفق ايقاع معين لاستطعت أن أخلق أمامى حاضر الحياة الذى لا يمكن لفن آخر أن يحققه ٠

وهكذا ستنشأ لدى عملية مستقلة تماما عن الفنون الأخرى ، تلك هى ظاهرة المسرح ، أو فن الحاضر ٠

فلنحلل الآن هذه الآلة التى هى الانسان ، ان الحركة تنبعث من عموده الفقرى وتتحلل الحركة الى مواقف وأحداث صريحة واشارات ، الموقف هو الفاعل ، والحدث هو الفعل ، والاشارة هى المفعول أو متعلق الفعل ، الحركة اذن هى لغة ثم انها تصبح وسط نشوة الايقاع رقصا ، يطلق الانسان من صدره صوتا ويشكل عن طريق تغيير هيئة فمه « الحركات » ويخلق الحرف عن طريق شفتيه ، ثم يخلق المقطع عن طريق الجمع بين الصوت والحركة ، وفى النهاية تظهر الكلمة ثم الفعل والفاعل والمفعول ٠ والكلمة لغة أخرى تصبح ، وسط نشوة الايقاع ، غناء ، ليس هناك انفصال بين الحركة التى هى توتر عضلى تدعمه حركة التنفس وبين الكلمة التى هى نتاج تنفسى يسنده توتر عضلى ، فهى نفس التركيب اذ ليس هناك فارق بين حركة وكلمة ، فالكلمة هى امتلاءة فم ذات معنى تنطلق فى الفضاء ، وهكذا فان الانسان الذى يتحرك فى الفضاء ويحدث تبادلا بينه

وبين العالم الخارجي لن يلمس عيوننا وآذاننا وحدها بل جسدنا كله ، انه لن يصل الينا عبر حاستي السمع والبصر فقط ، بل عبر حاسة اللمس ، بل وعبرها بالذات .

وأعتقد أننا نعيش في عصر نستطيع أن نجذب الانتباه فيه الى أهمية حاسة اللمس ، لقد سبق أن صور الانسان في عصر النهضة ، بل وقبله في أيام الباحثين عن حجر الفلاسفة محاطا بهالة مغناطيسية ، وقد كان معروفا ان الانسان هو جهاز ارسال يبث موجاته ، كما كان معروفا أنه يتصل بالآخرين خارج حدود جسده وأنه يطلق الشعاعات حوله ، ولقد تأكد لنا ذلك في أيامنا هذه بالدليل العلمي . نحن أجهزة ارسال موجات وان أهم حواسنا وأقدرها وأنجعها هي دون اعتراض حاسة اللمس ، ويمكن القول بأن اللمس هو الحاسة الغامضة السحرية .

وحينما جعلت الصمت يسود منذ لحظات حدثت ظاهرة جسدية فيما بيننا ، أخذنا نتلامس عن بعد وعشنا سر الوجود ، وحينما نقول عن ممثل أننا نستشعر وجوده فانا نعني بذلك قدرته المغناطيسية على الاجتذاب ، وحينما يخطو الساحر في الغابة للقاء مستكشف في خيمته التي تبعد خمسين كيلو مترا والتي لم ينبئه أحد عن مكانها فذلك لأن وجود المستكشف قد لمس حواسه ، فلا يدهشني اذن أن يكون الابصار فرعا من حاسة اللمس وأن يكون السمع كذلك ، أى أن هناك ما يلمسنا عن طريق العين وعن طريق الاذن ، وحين يقال في الكتب الدينية « مسته رحمة الله » فليست تلك صورة شاعرية بل هي صورة واقعية ، لقد ادركته ولمسته ولم يبتكر الناس عبثا قولهم « يد الله » ، فالقديسون يلمسهم الله بلطفه ، وقد قال موليير « ان اول قواعد المسرح هي الرضا » وانه محق ، ولكن ما هو الارضاء ؟ هو أن تفتح أولا طريقا الى الحب وهذا حق ، غير أن راسين يضيف الى ذلك في مقدمة مسرحيته « بيرينليس » يجب أن يرضى المرء الناس وأن يلمسهم ، حقا انه يقول ذلك وفي ذهنه ذلك المعنى السائد في القرن السابع عشر : أى أن يؤثر في نفوسهم ، ونستطيع نحن في عالمنا الحديث أن نوسع تعريف « اللمس » لنجعله يشمل اللمس الجسدى ، يجب أن نرضى الناس وأن نلمسهم ، ان ذلك هو ما يمنح ألفاظ كلوديل ميزتها السحرية ، وقد يكون كلوديل أحيانا غير مفهوم فكريا ، غير أن ألفاظه المختارة تتسق في دقة حتى تلمس الجماهير بجمال تشكيلها ، وقد يحدث نتيجة احتكاك ألفاظ كلوديل بالانسان أن تعتريه حالة جسدية ما خارج نطاق الادراك العقلي .

والفن الدرامي بفضل حاسة اللمس هو أساسا عملية حسية جسدية ، والعرض المسرحي اختلاط جماعي ، هو ضمة حب حقيقي ولقاء حسي بين مجموعتين انسانيتين : احداهما تتفتح والأخرى تلمس وتنفذ ، ثم يصبحان مجموعة واحدة متداخلة .. ومن أجل هذا كان المسرح يمثل الحدث بشكل جوهري ، ثم ان الحدث لا يمكن ادراكه الا في اللحظة الحاضرة ، اذ ماهو الحدث ؟ ان الحدث مركب من ثلاثة عناصر : المحايد ، والمذكر ، والمؤنث ، الاعداد والحدث نفسه والنتيجة ، والاعداد بطء



انه المستقبل أو العنصر الحيادي في المستقبل ، ويقترب الحدث وفجأة يشع البريق خاطفا في اللحظة الحاضرة ، ثم تأتي بعد ذلك النتيجة الممتدة التي يسمونها الماضي ، ولحظات الحدث الثلاث هي : الصعود البطيء للرغبة وبريق الاخصاب ثم الحمل البطيء هو الآخر .

وفن المسرح باعتماده أصلا على حاسة اللمس هو قبل كل شيء فن الاحساس ، فهو على نقيض جميع العمليات الفكرية .



وها نحن اذن بعيدون عن الأدب وعن فنـــون الكتابة ، وليس هناك من عنصر مشترك بين الأدب والمسرح غير الشعر ، ولكن الشـعر المنشـود فى المسرح أكثر قدما من الشعر المتناقل من طريـــق الكتابة ، وانا لنجد فى القصيدة الدرامية الشـاعر القديم الذى كان يغنى ويرقص أمام الآخرين مرتجلا من ابداعه هو فى ذات اللحظة ، ولم يحدث الا فيما بعد حين تدهور الغناء والرقص أن أخذ الشـــاعر يكتب ثم يجعـل غيره يتلو شعره ، لقد لجأ الانسان الى الأدب لأن الشعر الكامل ـ أعنى الشعر المسرحى ـ كان يتدهور ، وحينئذ أخذت القواعد النحوية تتقدم العروض الشعرى ، ولكن اذا كانت القواعد النحوية هى الأساس فى الأدب فان النطق العروضى هو الأهم دون معارضة فى المسرح ، فالنطق العروضى هـــو التنفس ، والتنفس هو التبادل ، والتبـــادل هـــو الحياة الحاضرة .

أعتقد الآن أننى أظهرت من زاوية الحـــاضر أن المسرح فن مستقل حقيقة عن الأدب وعن الفنـــون الأخرى ، وقد يعترض على بأن المسرح فن غير نقى لأن الانسان أداة هشة غير طيعة (وقد ذكرت ذلك فى البداية) وهو ما جعلهم يضمنون الفن الدرامى فنا آخر هو فن التمثيل ، ويتركز فن التمثيل فى تحويل الكائن البشرى غير المنظم الى آلة منظمـــة ، وهو فن معقـــد أحمق وليس ممكنا الا بفضـــل الازدواجية الكامنة فى كل انسان ، ازدواجية ذاته وشخصيته ، وهو فن ممزق لأنه يفرض من ناحيـة اشعال حساسية الممثل وتنشيطها الى حد الجنون ثم انه يفرض من ناحية أخرى شحذ ارادة الرقابة الدائمة على الذات ، وهكذا يتبلور فن الممثل فى أن يحقق هذا الشىء المتناقض تماما وهو الامساك بزمام التلقائية ، واذا كانت ظاهرة المسرح هى فن الحاضر فان فن التمثيل هو فن الارادة .

●

بعد أن عشت محنة الشك ، وبعـــد أن أدنت المسرح بما فيه من خجل وأكاذيب ، وبعـــد أن التجأت الى الحياة ولاحظت مذهلاتها وثنائية الكائن البشرى ومعنى اللعب النافع والوحـدة والقلق ، عادت ظاهرة المسرح الى الظهور من جديد رغبـــة وحاجة فى نفوس الناس الى الاجتمـــاع ليستعيدوا الثقة ويتخففـــوا من آلامهم ويمتلئوا نشاطـــا وحيوية .

وبعد أن استعدنا ايماننا أعمق رسوخا مما كان تراءى المسرح فى أعيننا أجمل مهنة تأخذ من الفن ومن الدين وبدا لنا شيئا لا نستطيع عدم ممارسته مثل الخطيئة .

يحكى أن قسيسا كان يتناول عشاءه مع أحـــد أطباء التحليل النفسى فقال له هذا : « الآن ياسيدى لم يعد كرسى الاعتراف مقصد من يريد التطهـــر بل عيادة التحليـل النفسى التى يشعر فيها براحة أكبر ، اذ لا يجثو الانسان فيها على ركبتيه ، بـل يستلقى فى استرخاء على أريكة وهو ما يحقـــق متعة أكبر » ..

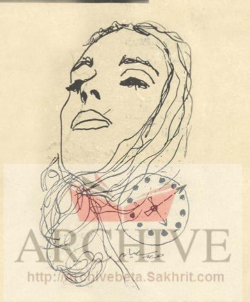
فأجابه القسيس :

« أنت محق يا عزيزى الطبيب ، غير أن الفارق بيننا هو أنك لا تمنح المغفرة » .

لسنا نملك ، نحـن الممثلين ، الحق فى منـــح المغفرة ، وليست لنا قدرة الأطباء على منح الشفاء . غير أنا كثيرا ما نحس أننا خففنا عن اخواننا آلامهم وأعدنا لهم الثقة بأنفسهم ، وذلك فى يقينى مايمثل النبل الكبير الكامن فى مهنتنا .

الساعات

بقلم ملك عبد العزيز



ترانا هل ملكنا الزمن الدوار فى يدنا
نقود جماحه السباق نلجمه ونطويه
ونوقفه اذا شئنا
ونبطئه ونرخيه
ونرجع ما انطوى من سيره النزق
نكثف ما تشهى القلب ..
نبعثه ونحييه
ونوقف نبضه السفاح ، نكتم وقع خطواته
وما سفكت لياليه
وقسوة مدية حزت صغارا من أمانينا
لطافا لم تزل زغباء ينبت ريشها الأخضر
وترجف ان سها عنها جناح الأم يدفيها !

اذن يا جرحنا المنزوف يا لهف الهوى فينا
وياسيل الدموع المر فى صحراء وادينا
لماذا نترك الساعات تفلت من أصابعنا



ونترك سيلها المجنون يغتال المنى فينا
وتخنق لحننا الباهى
وتنهشنا وترديبنا
تمر بنا فلا نحيا دقائقها ، ثوانيها
ونرجئها .. وهل عادت بنا يوما لياليها ؟
ونبكى ركضها المجنون يحرق نبتنا الأخضر
ونحن ونحن من أرخى
لها الأسباب فانفلتت
ولم ترجع ثوانيها
كأنا قد ملكنا الزمن الدوار فى يدنا
نقود جماحه السباق نلجمه ونطويه
ونوقفه اذا شئنا
ونبطئه ونرخيه !!

اشياء للذكرى

عن فكرة للكاتب الأمريكى مايكل فوستر

بقلم كاميليا مسيحه
رسم سعد عبد الوهاب

انها أشياء لا نبالى بها وقت حدوثها
لمسة يد بينما انت مشغول فى امر يهمك ،
أو صوت تنعطف فيه بارقة امل ، فلا تحفــل بالاصغاء اليه
... هذه الأشياء سوف تتذكرهــا اذا انهارت الحياة حولك فجأة
ثم تركتك وحيدا تعانى من أثقالها ..
هى ليست مطالب عظيمة لو تدبرت فيها الآن ..
ولا خططا جليلة الشأن كالتى ترسمها للمستقبل
بل هى اشياء هينة ويسيرة
كما سترى ..

✪

هذا ما يفطن اليه عبد الحميد سامى الآن
وهو واقف ينظر من نافذة غرفته الى الطريق
الحياة حوله تعج بالحركة والمر ح..
ويحاول جاهدا ان يتذكر تلك المطالب العظيمة..
غير انه عجز ان يتمثلها واضحة فى ذهنه ..
كل ما يتذكره لا يعدو بضع كلمات فاهت بهــا ابنتــه
ذات مساء ، منذ ثلاثة اسابيع خلت .

✪

يحمل معه فى تلك الليلة أوراقا هامة
هى التقرير السنوى للجمعية العمومية ..
فيه ارقام كبيرة وقرارات خطيرة
وجلس ليستوثق من بياناته ..
فقد يكون مستقبله ورفاهيته جزءا منه ..
وقلب الصفحة الأولى
الأرقام تتراقص أمامه ،
وصاحت به نادية :
يا ابتاه .. انظر يا ابتاه ..
ورد عليها : كتاب جميل .. ما احلاه !.
قالت له : هل تقرا لى قصة منه ؟
واسكتها بقــوله : ليس الآن .. يا عزيزتى .. فيما بعد .
فيما بعد .. يا صغيرتى .. ليس الآن !

ليس الآن .. فيما بعد .
غير أن نادية ظلت واقفة الى جانبه
أبت أن تتحرك .. لكم هى مطمئنـــة وهى الى جانبه
وغرق فى ارقامه يدقق فيها مرتين ..
ويستعرض فى ذهنـــه رد فعل حملة الاسهم والشركاء ..
وارقام الاستهلاكات والارباح والاحتياطات ..
وصاحت به ثانية : هل تقرأ لى قصة ؟
وأسكتها بقوله : ليس الآن .. يا عزيزتى .. فيما بعد ..
فيما بعد .. يا صغيرتى .. ليس الآن !

✪

ليس الآن .. فيما بعد ..
متى يا ابتاه ؟ أمى قالت ان اذهب اليك ..
الا تراها مشغولة بشئون البيت ..
ومنهمكة الآن فى اعداد الطعام ..
انظر الى هذه الصورة وشاهدها ..
الا ترى جمالها وروعة الوانها ؟
ورد مقتضبا : نعم .. انها لصورة جميلة ورائعة ..
ان عملى هام يجب أن اتمه الليلة ..
وقراءة تلك القصص نؤجلها ليوم آخر ..

✪

نادية ما زالت قابعة الى جانبه ..
وكتابها مفتوح على ركبتيها ..
تشدها صوره الرائعة ..
فلا تحول عينيها عنها ..
وقت طويل مر وهى صامتة ..
وهو الى جانبها يدرس اسعار السوق فى السنـة الماضية ..
ويقارنه بأرقام السنة ويبحث مشكلات البيع ..
وحصص الاستهلاك .. وتوزيع الأرباح ..
ومشاكل الموظفين وميزانية الاعلانات !
وللمرة الثالثة صاحت نادية : هذه الصـــورة رائعـــة ..
يا ابتاه .. لا بد أن القصة رائعة ايضا ..
الا تريد أن تقراها لى ؟.
ليس الآن يا عزيزتى .. فيما بعد ..
فيما بعد .. يا صغيرتى .. ليس الآن ..

كونى واثقة .. فى يوم آخر .. سوف أحدثك طويلا ..

ونقرأ كل صفحات الكتاب ونشاهد صوره الرائعة !

✪

الكتاب متروك على المسند عند قدميك ..
عندما تنتهى من عملك، اقرا القصة بصوت عال ..



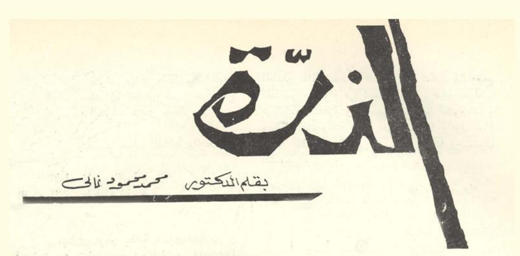
حتى أسمعك جيداً .
فيما بعد .. يا عزيزتى .. ليس الآن
ليس الآن .. يا صغيرتى .. فيما بعد !

✪

واليوم يمد يده باستحياء ويلمس هذا الكتاب .
ويسترجع فى ذهنه صورتها ..
أو لمسة يدها وهى تربت على كتفه ..
فى حنان .. واستعطاف .. وتمهل ..
اليوم ، يتناول الكتاب وينظر اليه نظرة حاسرة ..
كل الصور تتهمه .. جميعها تشير نحوه وتستفز اشجانه ..
وهذه اللعب التى وضعوها الآن فى كومة مقدسة تنظر اليه ايضا وتتهمه ..
وقلبه يفيض حسرة واسى ..
وانطفأ حقده المرير ..
حقد أياما على السائق المتهور ..
ذلك السائق الثمل الذى نهب الشارع بسيارته القديمة ..
تلك السيارة القاتلة التى تعرجت شمالا ويمينا ..
وتسببت فى قتل انسان خطأ ..
لم يعد يحقد الآن على سائقها
ولم يعد يرى زوجته شاحبة صامتة ..

✪

ظل يقرأ فى الكتاب وارتفع صوته حتى تسمع ..
ذات يوم كانت فتاة صغيرة تعيش فى كوخ بالغابة الكثيفة ..
كانت جميلة ورقيقة .
وبلغ من جمالها ان الطيور كانت تنسى غناءها لتتطلع اليها ..
ثم جاء يوم حدث فيه ..
كان يقرأ فى الكتاب وارتفع صوته حتى تسمع هى ايضا ..
ولعلها تسمع !.





خطير يستأثر بحديث الناس فى هذه السنين التى نعيشها ، ومادة عجيبة تشغل الأذهان وتكثر فيها المناقشات ويطول فيها البحث ، الطالب والاستاذ والعامل والموظف ، فتسمع كل يوم كلمة الذرة تارة والطاقة الذرية والقنابل الذرية تارة أخرى .

سأعيش اذن مع القارىء فى عالم الذرة ودنيا الطاقة الذرية ، وهى التى طالعت فيها عشرات الكتب واستمعت بخصوصها العديد من المحاضرات ودخلت من أجلها الكثير من المعامل وخالطت فى سبيلها عددا من ائمة العلماء ، فاستمعت فيما استمعت اليه للعالم « أنريكو فرمى » الايطالى فى سلسلة محاضرات القاها فى السوربون ، تلك المحاضرات التى لفت فيها نظر علمائها الى اثر النيوترون البطىء على نواة الذرة ، وهى البحوث التى نال من أجلها جائزة نوبل بعد استماعنا له بعام واحد ، كما حضرت على « دى بروى » الفرنسى صاحب الميكانيكا الموجبة ومدام « كيرى » صاحبة النشاط الاشعاعى و « جوليو كيرى » صاحب العناصر الاشعاعية الصناعية ، كما تابعت فى مؤتمر الجسيمات المتناهية فى الصفر بحوث « ديراك » الانجليزى و « باولى » السويسرى وغيرهم .

انما ذكرت ما تعيه ذاكرتى من أعلام هذا العصر الذى يسمونه بحق العصر الذرى ، بل حاضرت عن الذرة فى أوروبا والشرق : اذكر على سبيل الذكرى محاضراتى العامة فى بغداد فى القاعة التى كان اسمها قاعة فيصل ، واسمها اليوم قاعة الشعب . اسم جديد محبب الى السماع ، اذكر بين هذه المحاضرات احداها « عالم الذرة » واخرى « من أخبار العلماء المحدثين » ـ كما القيت عن الطاقة الذرية فى مصر محاضرات عديدة فى الجمعيات العلمية وفى المجمع المصرى للثقافة العلمية وفى الاتحاد العلمى المصرى وفى المؤتمر العلمى العربى ، وكتبت عنها مقالات عديدة فى الرسالة منذ ربع قرن وفى الكاتب المصرى منذ عشرين عاما .

وتطورت الدنيا فى سرعة عجيبة منذ سنة ١٩٣٩ وبعد أن كشف « أوتوهان » الانشطار النووى . فاذا بالكشوف الذرية تصبح خطيرة على حياة الانسان وعلى بقائه على هذا الكوكب الوديع الدوار ، فدخلت جماعة السلام الدولية واصبحت عضوا فى مجلس السلام العالمى ، والقيت فى مؤتمراته البحوث فى كولومبو بسيلان وفى بمباى بالهند فى مؤسسة الطاقة الذرية وفى استوكهولم فى مؤتمر التعايش السلمى ثم فى الاتحاد السوفييتى .

علمت ان الدولة عندنا تهتم بحركة السلام وتوليها عنايتها وترحب بتدعيم هذا الكيان لصالح المواطن العربى ولصالح الانسان .

●

ترى ماذا اقدم اليوم من مقالات فى المجلة ؟ وماذا اكتب ؟ وامامى هذا المحصول الكبير والذكريات العزيزة والجهد الذى أفنيت فيه عمرى .

وها قد وضعت أمامى بعض الذى ذكرته من عملى ومن أعمال غيرى ممن يبزنى فى هذا الميدان فماذا اكتب وماذا اختار لهذه المقالات ؟

والحق انى مدرك صعوبة الأمر على الكاتب عندما يكون المحصول امامه وفيرا ، والقدر المطلوب

منه ضئيلا ، ولكنى سألقى بدلوى قابلا هذه المهمة العسيرة لأعيش معك أيها القارىء فترة أخرى من العمر هى أحب الفترات عندى واعظم ما تصبو اليه نفسى .

على انى ابدا بتقسيم هـذه المقالات والبحوث اقساما ثلاثة :

القسم الأول خاص بالذرة .

القسم الثانى بالطاقة الذرية .

والقسم الثالث بالقنابل الذرية .

●

وسيعلم القارىء وهو يطالع هـذه المقالات أن البشرية قـد خطت مـع « بكارل » Bequerel الفرنسى منذ سبعين عاما ومع « أوتوهـان » Auto-Hahn الالمانى منـذ حوالى ثلث قـرن خطـوتين حاسمتين ، فاما مدنيـة فوق التصور نستطيع فيها ما لا نستطيعه اليوم ، واما مفاجأة مخزنة قد ينمحى معها الكوكب الوديع الذى نعيش عليه .

متنقلين بين معابدهم فى الليل البهيم على ضفاف النيل الخالد ، ادرك الكهنة من قدماء المصريين أن للنجوم حركة تستمر طول الليل وانها تتكرر من ليل الى آخر ، ويقينى ان هؤلاء ادركوا أن للكواكب حركة تختلف عن هذه الحركة للنجوم .

مضطجعين حول أغنامهم فى الليل الساكن على نهر الفرات يرقبون السماء بعيونهم ويتأملون الكون على حد عقولهم ادرك رعاة الغنم من الكلدانيين هذه الحركة للنجوم وللكواكب .

وفى حضن الزمان الذى يخيل الى انه لا ينتهى ادرك هؤلاء وهؤلاء أن هذه الحركة للنجوم وللكواكب لا تتبع فى سيرها المصادفة العمياء ، انما تسير وفق قوانين ثابتة لا تتبدل ولا تتغير ، هذه القوانين لم تتضح بطريقة لا تقبل الجدل الا بعد الأعمال الخالدة التى خطها كوبرنيك البولندى منذ خمسة قرون ، تلك القـوانين التى اثبـت فيها أن تلك الحركة للنجوم التى نراها ليلا من الشرق الى الغرب ما هى الا حركة للأرض حول محورها من الغرب الى الشرق ، وأن الأرض ليست مركزا للكون انما هى تابع لاحدى نجومه الشمس ، فهى تدور حول نفسها وحول الشمس .

ومر الزمن وكر وجاء الفرنجة ورثة الاغـريق فادركوا امرا آخر له خطره ، ذلك أن المادة تتركب من ذرات ، وهذه الذرة التى كانت فى نظر العلماء الى عهد قريب جزءا لا يتجزأ باتت فى نظر العلماء المحدثين عالما شمسيا كاملا ، فهى تتكون فى جميع العناصر من نواة هى شمس وسطى تدور حولها سيارات متناهية فى الصغر يسمونها الكترونات ، وهذه الألكترونات تدور حول نفسها وحول نواة الذرة كما تدور الأرض حـول نفسها وحـول الشمس .

الألكترون

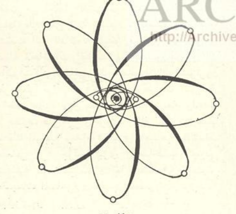
النواه

قطر الذرة

ذرة الهيدروجين

(شكل ١)

هذه الذرة هى اخف الذرات المعروفة



شكل (٢)

هذا الشكل يمثل ذرة النيون وهـو الغاز المستخدم ليلا فى الاعلانات ويدور حـول نواته الوسطى عشرة الكترونات اثنان قريبان وثمانية بعيدة كما فى الشكل

ولعل وصفنا للذرة بأنها عالم شمسى يتكون من شمس وسطى تدور حولها جسيمـات ، هو أولى وسائل التبسيط فى هذا العرض ، فهذه الجسيمات

سواء الموجود منها داخل النواة أو الدائر حولها ليست جسيمات فحسب ، وانما جسيمات وموجات في الوقت ذاته ، فهى على حد تعبير « دى بروى » De Broglie صاحب الميكانيكا الموجبة جسيمات تستصحب امواجا ، وانى لا اشرح الفكرة هنا عند « دى بروى » كما لا أشرح هنا مبدأ « باولى » Pauli الذى يقرر ان هذا الالكترون الدائر لا يمكن وجوده فى حالة كم معين ووجود غيره فى حالة الكم ذاته ، ولقد شرحنا باختصار فكرة الكم عند « مــاكس بلانك » فى مقالنا فى المجلة الخاص بالعالم « نيلز بور » Neilis Bohr بل سوف لا اشرح ما يسمى عدم التعيين عند « هيزنبرج Incertitude de Heisenberg الذى يقول اننا لا نستطيع كما اعتدنا فى الميكانيكا الكلاسيكية أن نعين موضع هذا السيار وسرعته فى آن واحد كما اعتدنا تعيين مسار الجسيمات العادية ، فان نحن حددنا موضعه فاننا لا نحدد سرعته الا باحتمال معين ، وان نحن حددنا سرعته فاننا لا نحدد موضعه الا باحتمال معين ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نتكلم عن الموضع والسرعة لهذا السيار المتناهى فى الضآلة داخل الذرة بالدرجة ذاتها من التعيين .

كل هذا حدث فى النصف الأول من القرن العشرين الذى نعيش فيه . وكان على أينشتاين صاحب النظرية النسبية المحدودة والنسبية العامة وصاحب فكرة المجال الموحد الذى وفق اليها فى آخر حياته ، أن يتعرف على هذه الطفرات الجبارة فى الفكر ويوفق بينها وبين نظرية المجال الموحد التى حاولها قبل مماته والتى جمع فيها فى وحدة متكافئة قوانين الذرة على ضآلتها ونظام الكون على عظمته .

•

ولنبدأ الآن حديثنا عن الذرة لنبحث الفكرة عنها عند الأقدمين فنجد انه قد ذكرها الهندوس فى كتابهم المقدس The Vedals ، ونجدها فى تفكير لوسيب Lucippe ثم ديموقراط "Democritus" سنة ٤٥٠ قبل الميلاد ، هذا الذى وصف الكون سدما كما وصفه « لابلاس » Laplace فى القرن الثامن عشر ، وقد أطلق الأغريق على الذرة كلمة « أتوم » Atom والحرف A يعنى النفى اى لا واللفظ تمو Temmo معناه Cut اى يتجزا ، بحيث ان مجموع اللفظين معناه « لا يتجزأ » .

ولقد طالعت فى كتاب صدر فى أمريكا لمؤلفه « جون نى » ان الذرة وردت فى اقوال منسوبة لسيدنا على قال :

« اذا فتحت الذرة تجد فى قلبها شمسا » .

وقد ذكر المؤلف ان سيدنا على هو خليفة المسلمين ، ويحتاج هذا الموضوع الى بحث ، واننا لنجد شيئا شبيها بذلك فى شعر العطار ، وقد اورد ذلك الاستاذ المرحوم عبد الوهاب عزام فى كتاب له عن هذا الشاعر الفارسى .

على ان ارسططاليس هو الذى قسم المواد الى اربع :

الماء ، والنار ، والتراب ، والهواء .

اما العرب فقد زادوها ثلاثا :

الكبريت ، والزئبق ، والملح .

ولست هنا بصدد ان اسرد تاريخ الكيمياء عند الأوروبيين وغيرهم فى خلال القرون الوسطى ، حيث طفت الشعوذة وحيث ظل العالم قرونا عديدة لا يتقدم فى هذا الباب ، ولكنى اذكر مثالا من الادعاء الكاذب الذى عم أوروبا خلال هذه العصور ، ويطيب لى أن اذكر مثالا ذكرته فى اكثر من محاضرة وكتاب .

ادعى « جيمس برايس » James Price سنة ١٧٨٢ فى انجلترا أنه توصل الى تحويل المعادن الى ذهب ، واهدى الملك جورج الثالث نماذج من هذا الذهب الذى ادعى أنه من تجاربه ، وأراد العلماء التحقق من صحة دعواه فدعاه فريق من العلماء بالمجمع العلمى الانجليزى ومن علماء اكسفورد ليقوم بعمل التجارب فى حضورهم ، وبعد أن أرجأ التجربة مرات عديدة حضر أمامهم ، وطفق يقوم بتجاربه والكل بين يقظة ولهفة ، واخيرا شرب « برايس » من بودقة كانت بين يديه ، وعوضا عن أن يرى العلماء الذهب الرنان شاهدوا الرجل وقد سقط ميتا بينهم ، وهكذا انتحر « برايس » امام المجمع العلمى تخلصا من عار الادعاء ، وهكذا اتضح أن الموضوع الذى ادعاه من تحول العناصر بعضها الى بعض كان فوق مقدوره ومقدور زمانه (١)

---

(١) لقد أمكن الآن الحصول على الذهب من الزئبق بالوسائل الذرية الحديثة والتى تتكلف مبالغ طائلة تفوق قيمة الذهب وزنا بوزن .

يطالع القارىء شرحا وافيا لما أجراه المحدثون فى هذا الشان فى كتابى « الذرة ومستقبل العالم » وماقام به دمبستر Dempster فى امريكا فى صفحات ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ومع ولم يكن هذا التحول مجديا

واليوم انقضى عصر الفوضى العلمية والادعاء الكاذب ، بل انقضى عصر كان العلم فيه سرا فى الصدور ، ولم تنفع هؤلاء المدعين طوال القرون الوسطى بوادقهم العديدة ونارهم الموقدة وجماجمهم المعلقة فى الأديرة والمعامل ، التى ظلوا خلفها لا يعرفون الحقائق التى نعرفها اليوم ، وهكذا بتنا فى عصر عرفنا فيه الكثير مما كانوا يجهلون ، عرفنا ان هذه النيران التى كانوا يوقدونها الليل يتلوه النهار كانت لا تحدث حتى عند درجة الاشعاع الا ابتعاد أو اقتراب الألكترونات الدائرة حول النواة بوثبات عجيبة فسرها فى عصرنا الحديث العالم الدنمركى الذائع الصيت « نيلز بور » (١)

بل بتنا فى زمان أيقنا فيه ان عملية التحول من عنصر الى عنصر تلزمنا اقتحام النواة ذاتها ، هذه النواة التى سنشرح أنها واحد على مليون المليون من الملليمتر فى الطول ، وهذا الاقتحام لم يدر بخلد كيميائيى القرون الوسطى أن يدخلوه ، ولا عرفوا وسائل الدخول فيه . . هذه النواة التى سنخصص لها مقالا فى المجلة ، هى فى الواقع دنيا جديدة لنا ظلت مقفلة دونهم طوال القرون الغابرة ، وانتظرت فيزيائيو هذا العصر الذى نعيشه — العصر الذرى — ليدخلوها فاتحين ويقتحموها ظافرين .

ومع ذلك ، ومع أن هذا التحول للعناصر بات أمره معروفا وأضحت وسائله واضحة ، ومع أننا نعلم اليوم كيف يتحول اليورانيوم من تلقاء ذاته الى راديوم بتعديل فى نواته الوسطى ، ويتحول هذا الأخير الى رصاص بتعديل جديد فى شمسه الوسطى ، ومع ان الانسان صنع لنفسه مواد مشعة جديدة غير المواد الطبيعية ، بل صنع لنفسه عناصر جديدة لم تكن فى جدول العناصر ، فانه مازال فى مصر وفى الشرق العربى بيننا أناس يوقدون النيران تحت البوادق ويصرفون الجهد والمال فيما لا ينفع ، وهم بذلك يحاولون تحويل العناصر بعضها الى بعض بل يحاولون الحصول على الذهب بطرق نعلم اليوم أنها باطلة وغير ذات موضوع ، هؤلاء الناس بعيدون عن الحقائق العلمية ، وكأن الدنيا لم تخط امامهم هذه الخطوات الموفقة — هؤلاء الناس نأسف عليهم ونرثى لحالهم وهم فى واد ونحن فى واد (١)

ونتم حديثنا عن الذرة ولنختصر الحديث فنقول ان جميع المركبات الموجودة فى الكون تتكون مما نسميه الجزيئات ، وهذه تكون ما نسميه الذرات ، فالماء مثلا يمكن تحليله كهربائيا الى اكسجين وهيدروجين ، بحيث اذا جمعنا كمية من الأكسجين واخرى من الهيدروجين اتحدا بعملية معينة وكونا الماء ، وقد قام بهذه التجربة كل الطلبة فى صفوف الدرس ، والواقع ان الماء مركب من ذرتين من الهيدروجين متحدتين مع ذرة واحدة من الأكسجين ، واذا اتحد الكربون معهما تكون السكر ، واذا اتحد مع هذه العناصر الثلاثة عنصر الصوديوم تكون مركب جديد هو بيكربونات الصوديوم وهكذا ، بحيث أن جميع مركبات الكون — وتعد بعشرات الالوف — هى اتحاد لذرات عناصره المختلفة ، فالمنزل الذى تسكنه هو آلاف لأنواع من الاتحاد بين العناصر ، وكذلك القاطرة التى تسافر بواسطتها ، بل ان المادة الحية ذاتها هى اتحاد لعدد من العناصر ، فهذه القطة وهذه الفراشة وهذه الزهرة كلها ترجع الى مركبات معينة وتتألف من جزيئات ، وهذه الجزيئات هى مجموعة من الذرات المختلفة .

على أن للكيمياء القوة فى فصل المركبات وتحويلها ، ولكنها لا تحول ذرة العنصر الواحد الى عنصر آخر ، ولقد قام الكيميائيون خلال عشرات السنين ومن أيام دالتون وبرتلمى بتحديد عدد العناصر ، وقام مانديليف الروسى بمجهود كبير بالكشف عن بعض الخواص التى جعلته يضع جدوله المعروف والذى يمكن منه معرفة ما اذا كان ثمة عنصر بين العناصر حسب ترتيبه لها لا بد من وجوده ولم يكتشف بعد ، وبعد كشف « بكارل »

---

(١) يراجع القارىء مقالنا عن هذا العالم المنشور فى المجلة العدد ٧٤ — فبراير سنة ١٩٦٣ — من ص ٩٧ الى ص ١٠٢ ، بعنوان : عملاق الذرة المواطن العالمى « نيلز بور » .

ولو شاء القارىء أن يعيش فترة من السعادة العلمية ويود أن يتتبع أعمال هذا العالم الخالد الذى توفى سنة ١٩٦٢ فليراجع محاضرتى فى المجمع المصرى للثقافة العلمية التى القيتها بعد نشر مقالى السابق ، فى ٢٠ أبريل سنة ١٩٦٣ ومنشورة فى الكتاب السنوى الثالث والثلاثين للمجمع بعنوان « الدور العظيم للعالم « نيلز بور » فى العصر الذرى » .

(١) طلب الى احد هؤلاء ومن اقرب الناس الى وانا فى المدارس الثانوية أن أذهب الى دار الكتب بباب الخلق وأحصل على قصيدة مطلعها :

عجب عجب عجب عجب — قطط سود ولها ذنب
والناقة لا منقار لها — والوزة ليس لها قتب

وأضاع وقتى وأفهمنى أن هذه الألفاظ تعنى الماء والتراب الى آخره وانى أنصح الا يقع أولادكم وأحفادكم فى مثل هذه التفاهات والخرافات .

لليورانيوم وكشف مدام كيرى للراديوم كان عدد العناصر المعروفة ٩٢ تبدأ من الهيدروجين ثم الهيليوم يتلوه الليثيوم وتنتهى باليورانيوم أثقل العناصر ، ثم استطاع العلماء فى السنين الأخيرة — بفضل النشاط الاشعاعى — أن يكتشفوا عناصر أخرى ، فأصبح عدد العناصر المعروفة ١٠٢ عنصر فاستجد على مانعرفه مايعرف بالكيريوم من اسم مدام كيرى والفرميوم من اسم انريكو فيرمى والاينشتانيوم من اسم البرت اينشتاين وغيرها .

ونستطيع أن نلخص علم الكيمياء فى قانونين اساسيين هما :

(١) قانون النسب الثابتة ، وهو الذى ينص على انه اذا اتحد وزن معين من عنصر معين مع وزن آخر من عنصر ثان فان هذين العنصرين يتحدان دائما بهذه النسبة .

بمعنى انه اذا اتحد ٠٨ر١ جرام من الهيدروجين مع ٨ جرامات من الأكسجين لتكوين الماء فانه يتحد ٠١٦ر٢ جرام من الهيدروجين مع ١٦ جراما من الأكسجين لتكوين المركب ذاته وهو الماء ، ويلاحظ أن ٠١٦ر٢ هو ضعف ٠٠٨ر١ كما أن ١٦ هو ضعف ٨

(٢) قانون النسب المتضاعفة ، وهو اذا اتحد عنصر كالهيدروجين مثلا مع عنصر آخر كالاكسجين بنسبة ثابتة ليكونا مركبا معينا كالماء ، فان هذين العنصرين يتحدان بنسبة أخرى عددية صحيحة ليكونا مركبا آخر لا يحوى غير العنصرين المذكورين .

فمثلا يتحد ٠٠٨ر١ جرام من الهيدروجين مع ١٦ جراما من الاكسجين ليكونا هذه المرة فوق اكسيد الهيدروجين Hydrogène Peroxide

واستندت كيمياء المركبات على هذين القانونين ، ولم يستطع العلماء خلال هذا النظام الكيميائى العظيم تحويل ذرة العنصر الى ذرة العنصر الآخر ، بل بقيت الذرة شخصية لا تمس ، تدخل كاملة بشخصيتها دون تحول أو انقسام أو دون تنتت او تهدم فى آلاف المركبات ، وتخرج منها بشخصيتها كاملة لا تمس ، وظل العلماء الى اوائل هذا القرن لا يعرفون السبيل لتحول ذرة العنصر الى ذرة عنصر آخر ، وهكذا ظلت الذرة عالما مقفلا غير قابل للتغيير .

ترى متى تصدع هذا النظام الكيميائى ؟ ومتى تغير هذا الاعتقاد فى أن الذرة غير قابلة للتجزئة ؟ ومتى وصلتنا اول رسالة من داخل نواة الذرة ؟

لقد كان الفضل فى ذلك لعالمين فرنسيين هما « بكارل » ومدام « كيرى » وكان ذلك فى سنة ١٨٩٧ ، فقد كشفا النشاط الاشعاعى بعد كشف رنتجن للأشعة السينية بسنة واحدة ، ولما كان لكشف المواد المشعة اهمية قصوى فى العلوم الذرية ، ولما كان هذا الكشف هو فى الواقع أول اقتحام لنواة الذرة لذلك أدع الدخول فى النواة الخطيرة للمقال القادم ، وسنرى كيف أن اللعب بهذه النواة قد يكون فيه سعادة الانسان كما قد يكون فيه فناؤه .

لندخل اذن النواة ولكن بعد أن نتعرف عليها وعلى صفاتها — لندخل اذن فى المقال القادم هذه النواة ونقتحم أهم حصن عرفه الانسان فى هذا الوجود العجيب وفى هذا الكون الغامض .

هونوريه دوميه

١٨٠٨ - ١٨٧٩

بقلم الدكتور
نعيم عطيه

نبذة عن الشخصيات

تعرض هذه الصفحات قصة المصور هونوريه دوميه عرضا دراميا ، ومن الطبيعى أن نلتقى فى حياته بأبيه وامه وزوجته وبالمحامى الذى اشتغل عنده فى مطلع حياته وببعض زبائنه المترددين على مكتبه . وقد استقينا عرضنا لهم من تصاوير دوميه ورسومه الساخرة المريرة التى تزخر بما يدور فى أروقة المحاكم وقاعاتها .

ثم نلتقى بفيليبون الصحفى الذى قاد مع دوميه حملة عنيفة على الحكم الملكى فى عصرهما وقد زج بدوميه من اجلها الى السجن وخرج منه أكثر مقتا للملكية وللملكيين من ذى قبل . وقد اقتضانا عرض هذه الأحداث أن نقيم حديثا متخيلا على لسان الملك ورئيس بوليسه واحد قضاته .

ثم تطرقنا الى صديقى دوميه المصورين دوبينى وكورو . وقد سجل التاريخ لهذا الأخير لفتته الكريمة نحو صديقه الفقير العجوز دوميه بعد طرده من عمله بمجلة « الضجة » أو « الشاريفارى » كما كان يطلق عليها . ثم عرضنا لتأثر المصور الكبير فرانسوا مييه بفن دوميه وتخيلنا لذلك انه الرسول الذى حمل خطاب كورو الى العجوز الضرير دوميه .

- ١ -

الاب : (بحماس) احزمى الامتعة يا سيسيل. جهزى الحقائب. هيا ، هيا .

الام : ماذا دهاك يا جان ؟ ! احزم الامتعة ؟ ! الى اين تعتزم أن تذهب ؟ !

الاب : الى العاصمة ، يا سيسيل ، الى العاصمة . سنترك الميناء الخامل الى حيث المجد والشهرة .

الام : اوه ، يا جان ، هل تنوى ان نرحل عن مارسيليا التى عشنا فيها كل هذه السنين ؟

الاب : لم تعد مارسيليا بالمكان المناسب لى ولمواهبى يا امرأة . ان من يقرض الاشعار مثلى لا بد أن ييمم صوب العاصمة. ان قصائدى العصماء لا يجدر أن تظل حبيسة هذه البلدة الصغيرة . لا بد أن تصل الى أسماع من بيدهم الجاه والنفوذ .

الام : اوه ، ولكن متجرك ؟

الاب : (ضاحكا فى ازدراء) متجرى ؟ هذا المتجر الصغير لبيع الزجاج ؟ هل تعتقدين انه يمكن أن يقف حجر عثرة فى سبيل مستقبلى كشاعر يا امرأة ؟

الام : ولكنه يقيم أودنا على أى حال . ولا تنس صغيرنا هونوريه . أنه لا زال فى السابعة من عمره . كيف يمكن لاسرة فقيرة مثلنا أن تحيا فى تلك العاصمة التى لا ترحم فقيرا ولا جوعان ؟

الاب : وهل يأبه شاعر موهوب مثلى بهذه الصعاب ؟ (بحزم) كلا ، يا امرأة احزمى الامتعة انا شاعر وساجرى وراء المجد ولو كان وهما وساخالط أوساط الشعراء فى العاصمة حتى أصل الى ما أريد . سيشير الى الناس بعد قليل باعجاب ويقولون ها هو جان - باتيست دوميه الشاعر الذى يكتب الاشعار الكلاسيكية الرصينة الجزلة (يضحك ضحكة قصيرة) لو بقى يبيع الزجاج مغمورا فى مارسيليا لما بلغ المجد الذى بلغ اليه .

الام : لكن ، الحياة فى مارسيليا ميسرة . أنت بالنهار تبيع ألواح الزجاج فى متجرك الصغير وفى المساء تكتب أشعارك وتقرأها على . ورغم قلة فهمى لها فانا مستمتعة بما تملأ به اذنى . ماذا تريد أكثر من ذلك ياجان ؟

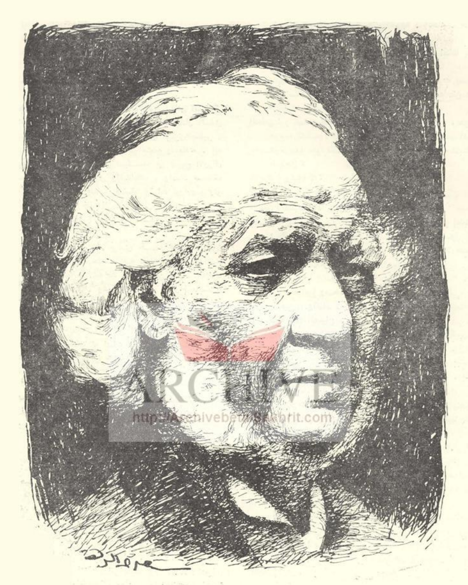
الاب : (ساخطا) كفاك هراء يا امرأة . قلت سنرحل الى باريس ، وسنرحل . سنرحل .

- ٢ -

ولكن كم هو بطىء مجىء المجد فى العاصمة الكبيرة . تراكمت الديون على الشاعر المخدوع فى موهبته وعرف الابن الصغير فى العاصمة الكبيرة شظف العيش فى الاحياء الفقيرة ، والشقق الكئيبة حيث يوقع المحضرون الحجوز على الامتعة الهزيلة واذا كان سيقدر لاسم دوميه أن يضحى شهيرا ويكتب له الخلود فلن يكون الفضل فى ذلك الى قصائد الاب الفاترة .

- ٣ -

الاب : (فى لهجة متحرجة) هونوريه .. عزيزى .. لقد بلغت الثالثة عشرة . و .. و .. قد آن الاوان لان تعمل لتكسب عيشك يابنى .. أنت تعرف مبلغ ضيق



اونوريه دوميه

ذات يدى (مستدركا) أقصد أنك تعرف أن من الواجب أن تقف على قدميك وحدك . لقد أضحيت رجـــلا ، يا فتى . أضحيت رجلا .

دوميه : حسن يا أبى ليس لدى مانع من العمل . أريد أن أعاون فى نفقات البيت ، أو على الاقل أتولى الانفاق على نفسى . أجل ، يا أبى . ولكن أين أعمل ؟ هل تعـرف مكانا للعمل التحق به ؟

الاب : (متنحنحا) أنت تعرف مدى صلاتى الوثيقة بالمحامين يا بنى فقد كانت المنازعات التى زج بى شعـرى فيهـا مع الناشرين .. منذ أن انتقلنا الى العاصمة عـام ١٨١٦ ـ ولعنة الله على هذه السنة ـ تلك المنازعات قد وطدت علاقتى بالكثير من المحامين .. وبالـذات بالاستـاذ

ديموثين . وقد قبل أن يلحقك كاتبا بمكتبه . أوه ، يا له من مكتب حافل بالناس ومشكلاتهم .

دوميه : « بفضول » صف لى هذا الاستاذ يا أبى ؟

الاب : أنه يهوى الشجار يابنى ، ولكن ليس كل انواع الشجار ، كلا ، بل النوع الذى يدر عليه ربحا . وهو لا يهوى الشجار فى كل مكان ، بل فى قاعات المحاكم فحسب .

دوميه : يهوى الشجار ؟

الاب : أجل ، ذلك النوع من الشجار الكلامى . أعنى التراشق بالالفاظ وقرع الحجة بالحجة . ذلك الشجار الذى يحتاج الى لسان ذرب وبديهة حاضرة يا عزيزى الصغير . الشجار هو روحه وحياته .. هو متعته وسعادته . انه سوف يموت فى اليوم الذى سيكف عن تدبيج الاوراق المدموغة وتحرير الشكاوى والتظلمات ، واعداد صحائف الدعاوى ، وتفحص ملفات القضايا وقراءة أوراقها ولو كانت مكتوبة بأردأ خط فى الوجود .

دوميه : (بلهفة وفضول) أوه ، وما شكله ؟ ماذا يرتدى ؟ وماذا يقرأ ؟

الاب : انه يتشح بالسواد . يرتدى حلة قاتمة اللون وقفازا فى يديه ، وقد حليت ياقته بقماش موشى بالدانتيلا البيضاء . وأصابع يديه قد اصفرت من فرط لفافات التبغ التى يدخنها . وهو يتأبط على الدوام ملفا ضخما . ويمشى بخطوات سريعة ويتصنع الانشغال والتفكير ، فاذا رأيته اعتقدت أنه رجل مهم محمل بجلائل الاعمال ليست لديه دقيقة من الوقت يضيعها فى الكلام معك ، الا اذا دفعت له اتعابه . اتعرف ما هو الكتاب الوحيد الذى يقرؤه فى حياته والذى لا يوجد غيره فى مكتبته ؟

دوميه : ديوان من الشعر ؟

الاب : كلا ، كلا ، انه مجموعة القوانين فى آخر طبعة لها .

دوميه : هذا اذن الاستاذ الذى ساعمل معه .

الاب : اجل يا بنى ، منذ غد .

— ٤ —

(يحتاج تصور المشاهد التالية الى شىء من السخرية)

المحامى : القضية سائرة ، القضية سائرة ، يا موكلى العزيز سائرة على ما يرام .

الموكل : أنك تقول لى ذلك يااستاذ منذ أربع سنوات . لو استمرت القضية تسير وقتا طويلا هكذا ، فسينتهى بى الامر الى أن يبلى حذائى ، وان أقدر على اللحاق بها .

المحامى : القضية سائرة قدما ، يا موكلى العزيز ، والآن طاب مساؤك . مر على الاسبوع القادم .

الموكل : حسن ، يا استاذ ، سامر عليك يوم الثلاثاء (ينصرف)

المحامى : (مناديا) دوميه .. دوميه .. أين انت يا فتى ؟

دوميه : (مهرولا) نعم ، يا سيدى الاستاذ .

المحامى : ماذا تفعل ؟

دوميه : اننى أنسخ محاضر التحقيق فى قضية الارملة .

المحامى : حسن ، عجل بذلك . والآن من هو الزبون التالى ؟

دوميه : أنه القروى أندريه الذى خسرت قضيته فى الاستئناف اليوم ، يا سيدى الاستاذ .

المحامى : أوه أننى لا أستحب مقابلة الزبائن الذين نخسر قضاياهم ، ولكن ما من مفر لا بد أن يهيىء المحامى البارع نفسه لكل الاحتمالات ، حتى أسوئها . ادخله . ادخله

(ينصرف دوميه ثم يدخل الزبون)

المحامى : (هاشا باشا) أوه ، يا عزيزى أندريه ، لماذا يبدو عليك الاكتئاب هكذا ، يا رجل ؟

الزبون : ماذا تريدنى أن أفعل يا أستاذ . لقد خسرت قضيتى فى الاستئناف اليوم ولقد أضعت ما كنت أعلقه على هذه القضية من آمال .

المحامى : (يضحك ضحكة قصيرة متكلفة) أوه ، هوه ، هوه ، هوه ، تكتئب لانك خسرت قضيتك فى الاستئناف ، هوه هوه هوه .. أهذا شىء يدعو الى الابتئاس يا رجل ؟

الزبون : وكيف لا ؟

المحامى : (مستنكرا تشاؤم موكله) كيف لا ؟ ! أنسيت ؟ !

الزبون : نسيت ماذا ؟

المحامى : أنسيت أن باب الطعن بالنقض مازال مفتوحا أمامك ؟ (يضحك ضحكة قصيرة) ولكن لا أكتمك القول أننى لن أقبل أن أترافع عنك أمام المحكمة العليا الا مقابل مائة جنيه ياعزيزى .

الزبون : ولكن يا استاذ ..

المحامى : (مقاطعا ومتحدثا بخيلاء) لقد خسرت دعواك ، هذا صحيح . ولكنك لا بد قد استمتعت بمرافعتى الضافية عنك هذا الصباح .

الزبون : (فى حسرة) ولكن يا استاذ مائة جنيه مبلغ كبير .. من أين احصل عليه ؟

المحامى : هيا ، لا تقل مثل هذا الكلام . اذهب الى بيتك الآن . وعندما تدبر هذا المبلغ الصغير مر على . أنا فى خدمتك . أنا فى خدمتك .

الزبون : كان الله فى عونى . طاب مساؤك يا أستاذ (ينصرف)

المحامى : (مناديا) دوميه .. دوميه .. تعال أيها الفتى الكسول .

دوميه : نعم ، يا سيدى الاستاذ . ها أنا قد حضرت .

المحامى : من عليه الدور من الزبائن ؟

دوميه : هناك السيد جورج الذى يتردد على المكتب منذ اسبوع راجيا أن تتولى قضيته .

المحامى : أوه لا يمكننى أن أتولى قضيته .

دوميه : لماذا ، ياسيدى الاستاذ ؟ انه يبدو فقيرا ويستحق العون .

المحامى : لانه يا صديقى ، تنقصه اهم ورقة فى الموضوع .

دوميه : أهم ورقة فى الموضوع ؟ وما هى يا سيدى الاستاذ ؟

المحامى : ورقة من فئة العشرة جنيهات يا عزيزى ، هل فهمت الآن ؟

دوميه : وقد كان هنا شقيق اللص فالجان الذى حكمت عليه المحكمة بالسجن أمس .

المحامى : وهل صرفته ؟

دوميه : أجل ، بكثير من العناء . لقد كان يغلى غضبا وتقدح عيناه شررا . لا تؤاخذنى يا أستاذ اذا قلت لك انه كان قادما وقد اعتزم أن يوسعك ضربا لانك خسرت قضية أخيه .

المحامى : ما الذى كان يريدنى أن أفعله ؟ لم يكن الحظ حليفنا هذه المرة ، فلم انجح فى اقناع المحكمة ببراءته ولكن فى السرقة القادمة التى سيرتكبها ان شاء الله أرجو أن نكون أكثر حظا (مستطردا) ما هى قضايانا غدا ؟

دوميه : لدينا قضية الطلاق .

المحامى : أوه ، لقد فكرتنى ، يجب على أن أقابل الاستاذ جالوشيه قبل الجلسة .

دوميه : الاستاذ جالوشيه ؟ محامى الخصوم ؟

المحامى : أجل . أريد أن أقول له الا ينسى أن يوجه الى هجوما لاذعا فى الجلسة وأن يكون وقحا فى مرافعته ضدى ، وألا يتضرر مما سأوجهه أنا اليه بالمثل ، فسأكون فظا معه ، وأقذفه بأفحش التهم .

دوميه : ولكن لماذا كل هذا يا سيدى الاستاذ ؟

المحامى : لا بد أن نكون رائعين . لا بد أن نكون مبدعين .

دوميه : القضية يا سيدى لا تحتمل كل هذا (أنا لا أفهم !

المحامى : حقا أنت لا تفهم ، فلا زلت غرا . سيرفع ذلك ، أيها الاحمق من قدر كلينا فى نظر موكلينا أفهمت الآن ؟

دوميه : حقا أن ساحة العدالة يا سيدى هى المكان الذى يتعلم فيه الطرفان الشجار وتبادل أقذع الكلام دون أدنى استياء أو غضب من الطرف الآخر .

المحامى : أنها لقاعدة مقدسة بيننا ، يا عزيزى دوميه ، الشجار بين المحامين لا يجدر أن يكون الا فى ساحة القضاء (يضحك ضحكة قصيرة) خذ مثلا قضية الطلاق باكر سيترافع الاستاذ جالوشيه ضدى بما ترافعت أنا ضده منذ ثلاثة أسابيع فى قضية مماثلة (يضحك) هى ، هى ، هى ، كم الامر مضحك ، أليس كذلك ؟

دوميه : اذن سيهاجمك بذات ما هاجمته أنت به فى القضية المذكورة (يضحك بازدراء) الامر فى غاية من الطرافة يا سيدى الاستاذ .

المحامى : وبذلك يكون كل منا قد أوفى الكيل للآخر . (يضحكان) على اننا رغم تشاجرنا العنيف فى ساحة القضاء نمضى الوقت نلعب النرد فى المقهى عندما لا تسير المهنة على ما يرام ، ويخيم الكساد على سوق القضايا (يضحك) وللاستاذ جالوشيه طريقة عندما يرى أن اتجاه المحكمة ليس فى صالحه : أنه يخر على الارض أثناء مرافعته مغشيا عليه .. ويستتبع ذلك على الدوام تأجيل القضية وفى هذا كسب للوقت .

دوميه : اذن ، أرجو ألا يخر مغشيا عليه غدا فى قضية الطلاق.

المحامى : أوه ، اعتقد أننى ربما خررت أنا مغشيا على غدا ، فان موقفنا فى القضية ليس على ما يرام .

دوميه : حقا ، يا سيدى الاستاذ ، ان المحكمة هى المدرسة الكبيرة التى يتعلم فيها المرء أشياء كثيرة عن أخلاق الناس ، وأطماعهم ، ونزواتهم ، ومبادئهم وأنانيتهم .

المحامى : أجل . أجل . وعن سقطاتهم ، وزلاتهم ، ونقاط ضعفهم . أوه ، لقد ذكرتنى ، سأكون منشغلا غدا بقضية الطلاق فاريدك أن تقترب من موكلنا ليفاسير فى قفص الاتهام .. أنه متهم فى جناية قتل .. وتسدى اليه نصيحة .

دوميه : وبم أنصح ذلك المجرم العتيد ؟

المحامى : قل له النيابة العمومية ستوجه اليه فى مرافعتها امورا كريهة . فعليه اذن أن يبكى . على الاقل يتظاهر بالبكاء . ان هذا اجراء مفيد على الدوام .

دوميه : حقا ، الدموع دائما تلين القلوب ، حتى لو كانت دموع التماسيح .

المحامى : عليك باكر أن تنجز بعض الاوراق لدى موثق العقود ، يادوميه ، وستلحق بى فى المحكمة عند الظهيرة . أف ، كم هو قائظ الجو فى هذه الايام ! وكم هى صعبة المرافعة عند الظهيرة ! ان الدائرة التى سأترافع أمامها غدا بطيئة الفهم ، وكثيرا ما تغلب عليها سنة من النعاس.

دوميه : كان الله فى العون ، يا أستاذ . ان غدا يوم مشحون بالعمل . ولا تنس أن لدينا فيه أيضا قضية ذلك الرجل بيير الذى سرق رغيفا من الخبز ايقتات منه .

المحامى : طاب مساؤك اذن ، يا دوميه ، وليكن لقاؤنا غدا فى المحكمة .

— ٥ —

المحامى : (يترافع فى حماس بينما أعضاء المحكمة الثلاثة يغطون فى النوم) أجل . أجل يا حضرات القضاة ، انا موقن من عدالة مطلبى ، وان مرافعتى ستلقى صدى فى قلوبكم الرحيمة . (يتنحنح) ان عيون العدالة ، يا حضرات المستشارين مفتوحة وساهرة على الدوام لتضرب بيد من حديد على كل خارج على القانون (يتعالى الشخير) .

دوميه : لا تتعب نفسك ، يا أستاذ ، ألا ترى أن القضاة نائمون ؟

المحامى : لا يعنينى الموقف الذى يتخذه القضاة من القضية . الذى يعنينى هو أن أقوم بواجبى على أكمل وجه ارضاء لضميرى ولموكلى (شخير) على أن اسعى وليس على ادراك النجاح . (يتعالى الشخير)

دوميه : لا أمل هنا ، فلنلحق بقاضى الجنح . انه على وشك أن ينظر قضية الجائع الذى سرق الرغيف .

المحامى : هيا بنا يا دوميه (يمضيان) .

— ٦ —

المحامى : (يترافع منفعلا أمام قاضى الجنح) أقسم لك ، ياسيادة القاضى .. اقسم لك .. انه كان جوعانا . كان جوعانا فسرق الرغيف ولولا أنه كان جوعانا لما سرق .

القاضى : (بهدوء ووقار) كان جوعان . كان جوعان ، هيه ؟ ليس هذا عذرا . فانا أيضا أشعر بالجوع كل يوم . انظر أنها الساعة الواحدة ظهرا ، لكننى لا أسرق مع هذا .

— ٧ —

أتاحت فترة العمل لدى المحامين لدوميه ذى الملاحظة الدقيقة النفاذة أن يتعرف فى مطلع شبابه على كثير من نواحى الروابط الانسانية وان يلمس عن كثب عديدا من النماذج البشرية . وما لبث أن كره القضاة والمحامين كما كره موليير من قبله الاطباء .

دوميه : أوه ، يا أبى ، لقد طفح كيلى من مكاتب المحامين . لا أستطيع المضى فى العمل عندهم لا أستطيع .

الاب : ولكنك لا بد أن تعيش . لا بد أن تعيش ، يا بنى .

دومیه : لقد قررت ، ولا رجعة فى قرارى . لن أعود الى العمل بمكاتب المحامين . أن لدى من جولاتى بساحات القضاء ذكريات كثيرة مريرة مؤلمة .

الاب : حسن ، ما رأيك ؟ عندى عمل لك لدى صاحب مكتبة .

دومیه : ماذا ؟ بائع كتب ؟

الاب : أجل ، يا ولدى هونوريه ، بائع كتب .

دومیه : لا بأس . سأعمل ما شاء لى القدر أن أعمله . ولكنى سأختلس ما يمكننى من الوقت لاهرب الى حيث أجـــد متعتى وراحتى .

الاب : أين تهرب يا فتى ؟ حذار أن تكون من رواد الحـــانات والمواخير ، ياهونوريه .

دومیه (ضاحكا ضحكة قصيرة) : كلا ، كلا ، اطمئن ، اننى أهرب الى اللوفر ، يا أبى . اننى من رواد اللوفـــــر يا أبت . ولا أكتمك أننى أمام لوحاته أحس بالمهـــابة والجلال . أحس بالخشوع وبالرغبة الملحة فى الركـــوع احتراما وتبجيلا للعبقرية الخلاقة التى أبدعت تـــلك الروائع من لوحات وتماثيل .

الاب : أوه ، ها هو فنان جديد يطلع فى الاسرة . يااللعنـــة . حذار يا فتى حذار . ابتعد عن الفن وغن له . ألم تـــر ماذا فعل بى حب الادب والشعر ؟. الفقر الكريه ، والديون المتراكمة ، والحاجة التى تلجئنى الى أن أطلب منك أن تعمل لتكسب قوتك وقوتنا فى وظائف ضئيلة ، دون أن أتيح لك القسط الذى يتيحه الآباء الآخرون من التعليم لابنائهم (يتنهد) ايه ، يا بنى ، لو سرت فى طريق الفن لن تعرف الا الشقاء والجوع والاضطهاد .

دومیه : هون عليك ، يا أبى ، سألتحق غدا بالعمل بائعـــا للكتب .

— ٨ —

دومیه (يتنهد) على أننى ما لبثت أن فصلت سريعا من عملى بالمكتبة . ذات يوم صرخ فى صاحبها ديلونى قائلا (مقلدا صاحب المكتبة فى ثورته) يا ولد يادوميه كم مرة أضبطك مستغرقا فى قراءة الكتب . هذه الكتب أيها الكســـول ليست للقراءة بل للبيع . أنت تهمل عملك ولا تكترث بالزبائن وتنزوى فى ركن تقرأ الكتاب تلو الكتاب . انك أولا تفسد صفحات الكتب بأصابعك القذرة ، وثانيا تضيـــع وقت المكتبة . أنت عالة علينا . وهذه منشأة تجـــارية تهدف الى الربح ، يا ولد . أنا لا أستطيـــع احتمالك هنا .. لا أستطيع .. هيا اغرب عن وجهى . أخرج . أنت مطرود . أخرج . وأرحنا من سحنتك . هيا . هيـــا أنت مفصول . مفصول . سامع ؟ !

— ٩ —

وهكذا خرج دوميه مطرودا من عمله بمكتبة ديلونى . ورفض ان يعمل بعد ذلك الا مصورا ورساما . والتحق لفترة قصيرة بمرسم الكسندر لينوار حيث أصابه الاعياء من فرط مارسمه من نماذج المصيص : أنوف ، اقدام ، وآذان ، وعيون ، وأجزاء أخـــرى من الجسم الانسانى كلها من المصيص لا حياة فيها . فقد كان الاستاذ لينوار يعلم الفن على الطريقة الدافيدية الجافة الصارمة . ولكن دوميه لم يكن راضيا عن ذلك . أن كل ماهــو مجرد من حرارة الحياة لم يكن يلقى منه الا الازدراء . لقد اراد ان يتلقى دروسا من الحياة مباشرة . ومن معين مأساتها أراد أن يكون خلقه وانتاجه. لقد وجد دوميه فن المأساة الحقة لدى رامبرانت على الاخص دون المدرسة الكلاسيكية الحديثة ، وهاهو يجوب شوارع باريس وأزقتها ـ كما كان يجوب من قبل فى طفولته شوارع مارسيليا ـ مفلسا جائعا لا عمل له . والتقى بالنماذج المتاججـــة بالحيـــاة من فتوات وصعاليك ومشاغبين ومهـرجين ، تأملهم عن كثب . وقد هدته الملاحظة الدقيقة إلى أن يكون لنفسه بعض المفاهيم المبكرة للانسان والانسانية . ولكن الفلسفات والتاملات لا تكفى فعلى المرء حتى ولو كان فنانا ، أن يعيش.. ولقد وجد دوميه طريقه عندما علمه راميليه أساليب الحفر الحجرى او الليثوجراف . وكان بدعة جديدة فى ذلك الوقت . وهو عبارة عن نقل الرسوم على حجارة الطباعة . ووجد دوميه بذلك الاداة التى تمكنه من جعل فنه وسيلة عملية لاكل العيش . فقد أنفتحت أمامه أبواب كثيرة ، فبالحفر الحجرى امكنه تصوير الجرائد والروايات العاطفية ، وحتى بائعو العطور والادوية استخدموه لاعمال الدعاية . على أنه التقى أيضا عن طريق الحفر الحجرى بفيليبون رئيس تحرير جريدة (الكاريكاتير) الذى دعاه للانضمام الى هيئة تحرير جريدته التى عرفت بهجماتها الشديدة على الحكم الملكى . ولقد التحق دوميه (بالكاريكاتير) عام ١٨٣١ بدافع من الحماس أكثر من دافع الحاجة . فقـــد رأى من واجبه باعتباره ابن بلد أن يلقى بثقله فى المعركة ضد لويس فيليب .

- ١٠ -

عندما بدأ دوميه حياته كانت الاحداث الثـــورية قد أفضت الى تنصيب هذا الملك بعد أن أقسم على احترام الدستور ، الا أنه ما لبـث أن ظهـر على حقيقتـــه ، من سابقة شارل العاشر . ومن ذا الذى كان بامكانه أن يحس بخيبة امل الشعب تلك أكثر من دوميه ذلك المتمرد الابدى ؟



عربة الدرجة الثالثة

كان هذا المقدام دوميه يجرى ميخائيل انجلو فى دمه . ولقد اعترف فيليبون الصحفى المحنك الذى افنى عمره فى النقد السياسى بانه لم ير من هو أكثر جراة من هـذا الرسام الشاب دوميه . لقد أمكن لهذا المقدام الذى يعرف كيف يبسط الخطوط ويعطى الشـبه بقليل من ضربات قلمه - امكن لهـذا المقدام أن يحيل وجه الملك لويس فيليب الى ثمرة كمثرى . واسـتخدم هذا الشـكل الموحى الذى يقول كل شىء دون ان يتكلم - استخدم هذا الشكل لاغراض الرسم الهزلى والتهكم السياسى اللاذع . كمـا رسم (جارجانتوا) ، ويا له من رسم ! الملك بفوديهوشوشته يطعمه الوزراء والنواب والجنود ذهبا ويحشون به فمه ، فينعم عليهم بالاوسمة والنياشـين والبراءات والرتب والمناصب ، مفرزا اياها من دبره (يضحك) . أجل هذا الرسم ضربة معلم ، ولا شك . وكذلك رسمه الذى صور فيه المدعى العام يلعب فى فناء مستشـــفى للمجانين بالمقصلة ، لعبته المقززة المفجعة ! المقصـــلة التى تطيح برؤوس الكثيرين من الابرياء والشـجعان ، ولمجرد ان الضحايا لم يلقوا من صاحب اللعبة استلطافا ورسم دوميه أيضا (البطن التشريعية) وهو رسم صارخ : الوجـوه تنضح بالخسة والنذالة ، وبالمكر والانتهازية وقد انبعجت البطون وانتفخت الاوداج . ما الذى يمـكن ان ينتظر الشعب من امثال هؤلاء النواب غير حماية مصـالحهم الانانية ومصالح امثالهم من الماكرين والنفعيين ؟ ابتسامات صفراء ، ونظرات كالحة وجو لا يوحى بالثقة والاطمئنان قط . مجموعة من الدمى البشعة . لاتبدو عليها اية بادرة



انى جائع أيضا ولكنى لا أسرق !

خير أو صلاح ، تلك القسمات الشريرة وتلك الحركات واللفتات المريبة ، والمداولات الهامسة بماذا توحى ؟ كان دوميه فى جريدة (الـكاريكاتير) قوة ضارية تدك قلاع الملكية والرجعية . كان لا يعفى من هجماته اى مؤيد من مؤيدى العرش . فهو لم يرحم الوزراء ولا النواب ، ولا رجال الدين ، ولا رجال الحرس الملكى . تارة يصب فى رسومه احتقاره لخصوم الشـعب ، وتارة أخرى تهكمه وسخريته .

— ١١ —

فى الخامس عشر من ابريل عام ١٨٣٤ فى الرابعـة صباحا دخل جنود الحرس الملـكى بيتـا فى شـارع ترانسنونين وذبحوا سكانه .

ولقد ظل البـاعث على هذه الجريمة البشعة امرا غير معروف . هل كان مجرد خطأ ادارى غير مقصود ؟ هل كان الجناة ثلة من الجنود السكارى ؟ مهما كان الامر فالعذر اقبح من الذنب . ومهما يكن الامر فهـؤلاء الجناة هم الوحوش التى يطلقها الملك على الشعب الآمن البرىء . وما ذنب ذلك الطفـل وذلك العجـوز وتلك المـرأة .. ما ذنب هؤلاء الابرياء الذين لقوا أبشع ميتة على أيدى رجال الملك الذين تجردوا من كل انسانية ؟

فيليبون : هذه فرصة سانحة يا دوميه لان نصوب طعنة نجلاء الى الملك الفاسـد . ان النفـوس مهيأة لتقبل أعنف ما يمكن أن يدبجه قلم رسام . من ذا الذى يستطيع أن يسكت على جريمة منكرة مثل هذه ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يتلمس العذر لجناة بشعين مثل هؤلاء ؟

دوميه : (فى حماس) سيتلقى الملك اذن اللطمة صاغرا . ولن يستطيع أن ينبس ببنت شفة . وماذا يمكنه أن يقول ؟ أيقول أنه راض عن هذه الجريمة السافرة ؟ ايقول أن حراسه من القتلة المأجورين وهو مطمئن اليهم ؟ ايقـول للناس دعوا جنودى يقتحمون عليكم منازلكم فى جنـح الظلام وانتم آمنون فى اسرتكم .. دعوهم يعملون فيكم وفى اولادكم ونسائكم التقتيل ، وفى اثاثكم وحاجيـاتكم التخريب والتدمير لمجرد انهم يرتدون البزات الرسـمية الملكية ؟

فيليبون : (بحماس) اجل ، اجل ، يادوميه ، هذه فرصتنا لنستثير الجماهير على مقاومة الطغيان الملـكى . هذه فرصتنا لنضرب ضربة موفقة .

دوميه : (ضاحكا) لنضرب الاسد على ام رأسه دون أن يقوى على أن يزأر . وان ندوس على ذيله ساخرين دون أن يمكنه أن يستدير فيفترسنا .

فيليبون : لسبب بسيط . ان الاسد ما زال حريصا على أن يبقى على وجهه القنـاع ولا يظهر بمظهر الوحش الـكاسر المفترس .

دوميه : سيبدو رسمى فى الظاهر بمظهر المسجل لمجرد واقعة ، لمجرد حادثة . على أنه من اعماق ما سيسجله ستنبثق دعوة صامتة لكن نفاذة الى التمرد على الملك الطاغيـة وأذنابه المستهترين بالقيم الانسانية .

فيليبون : الحق يقال يادوميه ، هذه هى الخصيصة الكبرى فى رسومك السياسـية الهزلية مظهر برىء ومخبر مدمر . سطح ساكن هادىء تغلى تحته البراكين . تلك عبقريتك الساخرة يا عزيزى دوميه . ثورة صامتة . المرء لا يسمع من رسومك الهزلية ضجيجا ولا صخبا ، بل همسا أشد وقعا من السياط .

دوميه : (بتواضع) اوه ، شكرا على هذا المديح الذى لااستحقه من الذى دبر تلك الجناية ؟ هذا مالم يعرفه احد ، ولم يكشف عنه اى تحقيق ، ولكن الشىء المؤكد أن هناك ضحايا

ابرياء خضبت دماؤهم ارض الغرفة ولطخت فى ذات الوقت سمعة الملك . الجناة المباشرون مجهولون ، ياعزيزى فيليبون ، لقد مكنتهم ستراتهم الملكية من الافلات من يد العدالة ولكن هناك الجناة غير المباشرين ، الجناة الحقيقيون الذين يتربعون على قمة التنظيم الحكومى الفاسد .

فيليبون : وهناك ايضا مجنى عليهم . وهم ليسوا افراد أسرة ذلك العامل البسيط فحسب بل الشعب باسره ، الشعب المؤلف من امثال أسرة ذلك العامل المقتول .

دوميه : اذن ساوجه ضربتى . انه واجبى كرسام ومواطن وانسان . ان واجبى المقدس الا اسكت على مثل هذه الجريمة النكراء ، ألا أسكت على أولئك الذين دبروا تلك الجناية البشعة ، ولا على أولئك الذين كان حكمهم السبب فى وقوع هذه الجريمة . وهذه الجناية وصفوها بأنها مجرد خطأ ادارى ، كما لو كانت الاخطاء الادارية تبرر أن تزهق الارواح البريئة بمنتهى البساطة والاستهتار وان تستباح حرمات البيوت تحت جنح الليل ، وأن ينشر الذعر والرعب بين أبناء الشعب الآمنين الوادعين بلا رقيب أو حسيب .

— ١٢ —

وجه الرسام الجسور ضربته . ورسم دوميه رائعته (شارع ترانسنونين فى الخامس عشر من ابريل عام ١٨٣٤) عنوان فى منتهى البساطة والبراءة لكنه فى ذات الوقت فى منتهى الايلام والاغاظة . وفى رائعته المروعة صور دوميه غرفة بانت عليها علامات النهب والتحطيم غارقة فى ضوء تكتنفه ظلال تلقى على الجو رهبة وتوترا وضياعا . وقد رقدت على الارض جثة رجل فى ثياب النوم ، ويبدو عليها أن الضحية قد انتزعت من فراشها والقيت ارضا نصف عارية . وقد سحق ثقلها طفلا منكفئا تحت ثقل الجثة الساكنة الحراك . والى اليمين جثة كهل رقدت جاحظة العينين وقد ارتسم فيها الرعب من الاعتداء الوحشى والى اليسار جثة امراة قتلها المعتدون الآثمون أيضا ، والقوا بها الى الارض الملطخة بالدماء . انها اسرة بريئة مكونة من رجل وزوجته وطفله والجد العجوز فاجاتهم القوات الملكية تحت جنح الظلام ، وهم فى اسرتهم نائمون واعملت فيهم التقتيل وفى بيتهم التحطيم والتدمير والنهب . ويظهر العنف على الاخص فى المقعد المقلوب على الارض الى اليمين . ولم يلجا دوميه الى تهاويل طنانة بل اكتفى بالواقع البحت . الواقع كما هو دون اضافة او تعديل . وقد جاء الواقع مؤثرا نفاذا فعالا اكثر من اى التجاء الى اساطير البطولة القديمة ، او الى الخيالات المبالغ فيها ولا الى الرمزية . لقد اكتفى دوميه بالواقع فحسب فجاء الواقع أشد قوة من اى رمز أو اسطورة أو حكاية . واشد قسوة وادانة لاعداء الشعب . ولم يعبر دوميه عن عبقريته فى اى وقت بالقوة التى عبر عنها فى هذه اللوحة القلمية الرائعة . ان جثة الرجل المسجاة المروعة المتوترة التى تبدو منكمشة ، وقد رسمت بدقة متناهية وفهم تام للنسب التشريحية للجسم الانسانى ولا تدانى هذه اللوحة فى كمالها الا لوحة (درس فى التشريح لرمبرانت) .

— ١٣ —

الملك : (حانقا) اريدك أن تقبض حالا على ذلك المتهور ، المدعو دوميه ، هونوريه دوميه .

رئيس البوليس : (دهشا) دوميه ؟ ذلك الرسام ، يامولاى ؟!

الملك : اجل ، ذلك الرسام . الم تر رسومه الساخرة بجريدة (الكاريكاتير) ؟ اقبض عليه حالا .

رئيس البوليس : (غير مقتنع تماما) ولكنه مجرد رسام يامولاى .

الملك : عليه اللعنة . وعليك أنت أيضا . اقبض عليه وقدمه للمحاكمة ، اقول لك . الا ترى مبلغ الخطر الكامن وراء رسومه ، يارجل ؟! لاأعرف كيف أضحيت رئيسا للبوليس !

رئيس البوليس : اننا منصرفون الان ، يامولاى الى تعقب خصومك السياسيين . اما دوميه هذا فهو مجرد رسام وقح ولا شىء أكثر من ذلك .

الملك : ياالهى . انه ليس وقحا فحسب ، يارجل بل خطر ! (يتعالى صياحه) خطر ! أيها الشرطى المافون !

رئيس البوليس : خطر ؟ كيف يامولاى ؟ اهذه الرسوم تعتبرونها جلالتكم خطرة ؟!

الملك : أجل ، بل واخطر من القنابل والسيوف ، والمدافع والخطب السياسية . لعمرى انت لاترى ابعد من انفك الكبير يا رجل . الم تر (جارجانتوا) و (شارع ترانسنونين) ؟ الم تر ..

رئيس البوليس : (وقد داخله الخوف فجاة عندما ادرك خطورة الامر) اذن يامولاى ، كما تريدون غدا ساقبض على ذلك الرسام الماجور .

الملك : (محتدا) انه ليس رساما ماجورا بل هو رسام مؤمن بما يجب ان يستخدم فنه فيه . اقبض عليه .

رئيس البوليس : حسن ، ياصاحب الجلالة ساقبض عليه واقدمه للمحاكمة . مشيئتكم يامولاى هى القانون .

الملك : بمجرد أن تنصرف من القصر أرسل جنودك للقبض عليه ثم زج به فى قفص الاتهام . لم اعد اطيق وقاحته . ولم اعد آمن رسومه .

رئيس البوليس : سمعا وطاعة يامولاى .

الملك : هذه الرسوم تجعلنى احس بتيار بارد يسرى فى عظامى ولا يجعلنى اذوق للنوم طعما .

— ١٤ —

القاضى : المتهم هونوريه دوميه ؟

دوميه : اجل ياسيدى القاضى ؟

القاضى : انت متهم باهانة الحكومة فى رسومك وبدابك على التعريض بالنظام الملكى . لا بالملك فحسب ، بل بكل رجاله من وزراء ونواب وموظفين وضباط وقضاة .

دوميه : سيدى القاضى ، انى اعتبر الفن مرتبطا بالحياة ، بل اداة اجتماعية لتحقيق الصالح المشترك . وسيلة موضوعة فى خدمة الشعب للوصول الى أهدافه من عدالة وتقدم . الفنان يجب الا يتقوقع يا سيدى القاضى ، بل يجب أن

يساير الاحداث فى مجتمعه ويرقبها ويحللها ويفلسفها ليتخذ منها موقفا متفقا مع مافى الفن من سمو وما فى الحياة الاجتماعية من احتياج الى الفن باعتباره الروح النابضة فى الكيان الاجتماعى ولهذا تلحظون ياسيدى القاضى على فنى تركيزى على حياة البشر . وربما كانت هذه جريمتى وانا اعترف بها .

القاضى : لماذا لاتنصرف مثل غيرك الى المناظر الطبيعية ؟

دوميه : المنظر الطبيعى الوحيد الذى اشغل به ياسيدى القاضى هو الانسان .

القاضى : اذا كانت المناظر الطبيعية لاتستهويك فربما امكنك ان ترسم مايسمى بالطبيعة الصامتة .

دوميه : كلا ، هذه امور لا يجدر بالفنان ان ينشغل بها كثيرا . الشغل الشاغل للفنان يجب ان يكون الناس لا الجمادات

القاضى : اذن ارسم لوحات دينية ، ياقتى ، فهى اجدى لك واكثر ربحا .. ارسم ملائكة وقديسين وانبياء وشهداء

دوميه : كلا ، انها موضوعات معادة مكررة يكاد الفنان يرسمها الان بطريقة آلية لا ابتكار فيها ثم اننى لم ار ملائكة ولا قديســـين من حولى بل بشرا منعمين يلغون فى اهوائهم وشهواتهم وحماقاتهم ..

القاضى : ولكنك منذ ان التحقت بجريدة (الكاريكاتير) و انت توجه لنك اخطر توجيه . انك تخالف القانون وتخرج على النظام .

دوميه : (بمرارة) القانون ؟ لقد علمتنى فترة عملى فى مكاتب المحامين وساحات المحاكم ماهو القانون . يا ســـيدى القاضى .

القاضى : ان رسما مثل ذلك الرسم الذى تصور فيه جلالة الملك لويس فيليب يجبى كل فلس فى المملكة ، ويبتز اموال الرعايا ويعتصر جيوبهم يعرضك لاشد العقاب . وكذلك الرسم الذى تصور فيه بعض رجال الملك يحاولون عبثا ان يزيلوا من على العلم مالطخه من دماء الضحايا .. أو ذلك الذى تصور فيه جلالة الملك يجوب انحاء مملكته الاهلة بالجثث التى امتص دماءها — ان رسوما مثل هذه الرسوم ياودميه تعرضك لاشد العقاب ، على ان المحكمة تاخذ فى اعتبارها حداثة سنك ، فانت لم تتعد بعد الرابعة والعشرين من عمرك وتامل المحكمة فى ان ترجع عن هذا الطريق الوعر الذى تسلكه . ولذلك فانها تحكم عليك مستعملة الرأفة بالسجن ستة اشهر وغرامة قـــدرها ثلاثمائة فرنك .

— ١٥ —

على ان العقوبة لم تكن بمثبطة لهمة دوميه فمضى فى الطـــريق الوعر . وارسل الى سجن بيلاجى حيث التقى بالاباة من ذوى الراى الحر ، بالجباه التى لاتعرف الانحناء ، وبالعتاة الذين يأبون الركوع ، بصحفيين وكتـــاب ومفكرين . على انه التقى فى الســـجن ايضا بمجرمين عاديين . بلصوص ونصابين ومزورين ومزيفين وقتلة . والجميع يريدون ان يرسم دوميه وجوههم . لقد كان الامر تجربة له وتمرينا ، معرفة وخبرة ، احتكاكا بمزيد من النماذج البشرية التى لاتلبس الاقنعة ولا تضع المساحيق .

وفى نهاية يناير عام ١٨٣٢ خرج دوميه من السجن الذى راى فيه جموع المواطنين الاحرار تقف حول العلم لتؤدى صلاة المساء ، ثم تنشد الاناشيد الجمهورية فى عزم واصرار وايمان .

— ١٦ —

لم يكبح دوميه جماحه على اثر الحكم . ولم يعتد قط بلفت النظر الذى وجه اليه بالكف عن الرسوم المتطاولة على الاعتاب الملكية . بل مضى يملأ العديد من صفحات (الكاريكاتير) بالرسوم الحادة الساخرة . وتابع بعين يقظة مدققة تعديات الحكم الملكى السافرة منها والخفية ، وآلى على نفسه ان يهتك عنها الحجب ، ويفضحها فى رسوم جمعت بين حدة التعبير وبراعة الصنعة ، ومما زاده غضبا وثورة على (ذوى الـــدماء الزرقاء) ان احكام الادانة قد انهمرت كالمطر المدرار على رؤوس الوطنيين المخلصين . وجرت الدماء انهارا أثناء الاضطرابات والقـــلاقل التى ثارت فى وجه الملك المكروه . ووجد دوميه نفسه مدفوعا الى ان يعلن تمرده واستياءه على محكمة باريس التى نيط بها ان تحاكم لافاييت ورفاقه الاحرار وفى احـــد رسومه يصور القاضى الملكى يشير الى جثة متهم جمهورى ويقول (اما هذا فيمكن الافراج عنه) .

ومضى دوميه يعمل فى نشاط وحماس . ينتج الرسوم كل يوم مساهما فى دفع الغرامات المحـــكوم بها على (الكاريكاتير) . ومن هذه الرسوم الرسم المســـمى (لاتتحرشوا به) حيث نرى شابا من عمال المطابع وقف شامخ الراس راسخ العزم يتحدى اعداء حرية الصحافة . الا ان قوانين الحجـــر على الصحافة تدخلت عام ١٨٣٦ وســـوت بين (اثارات الصـــحافة) وبين (جرائم امن الدولة) ثم اضـــحى الرســـم لا يصرح بنشره الا بعـــد استصدار اذن من الرقـــابة بذلك . وهـــكذا سد فى وجه دوميه الكاريكاتير السياسى .

— ١٧ —

دوبينى : والان يا عزيزى دوميه ، الى اى الموضوعات ستتجه بعد ان اغلق باب النقد السياسى ؟

دوميه : ســـاتجه الى النقد الاجتماعى ياعزيزى دوبينى . ان فى الحياة اليومية العادية مجالات خصبة لرســـومى الانتقادية . ومن خلال دقة الملاحظة وقوة الذاكرة ساعرض المشاهد الدنســـة التى التقيت بها فى حياتى مبرزا الابعاد الخفية للروابط اليومية .

دوبينى : هذا ولاشك مجال حوى للغاية . واستطيع ان اجزم بانك ستعينا بدقة ملاحظتك وطاقتك المهولة على الكراهية المشوبة على اى حال بالرثاء الخفى والاشفاق المرير ستقدم من جديد صرحا ضخما من الاعمال الفنية . لكن فى اية جريدة ستنشر رسومك بعد اغلاق (الكاريكاتير) ؟

دوميه : لقد قدمت فعلا بعض رسومى الاجتماعية الى (مجلة باريس) ولكنى على وشك ان اعمـــل لحساب مجلة (الضجة) وهى كما تعرف مجلة اجتماعية ضاحكة .

دوبينى : اكاد اجزم ياعزيزى دوميه انك فى (تهكمك الاجتماعى) لن توجه قلمك المرير الى ابناء الشعب الذى تحبه

دوميه : الى الشعب ؟ كلا بالطبع ، فانى اعتبر نفسى قطعة منه على الدوام . وانما سأوجه نقدى على الاخص الى البوجوازية النفعية المحتذية بالملك لويس فيليب . عندما اقول البورجوازيين اعنى رأسماليى عصرى .

- ١٨ -

ومجموعات الرسوم التى انتجها دوميه فى مجال السخرية الاجتماعية لاتحصى ولا تعد ، وهى لقطات اريبة من الحياة اليومية ، ومن اشهرها (أيام العمر الجميلة) و (اللحظات العسيرة) و (آداب الزوجية) و (كل مايشتهى) و (الجوارب الزرقاء) و (نماذج باريسية) و (المستحمون) و (مشاهد مضحكة) و (المخابيل) وقد أضحت نغمات دوميه فى رسومه الجديدة اقل ضراوة واكثر سخرية .



فى الحمامات العامة

دوبينى : انظر الى هؤلاء المستحمين فى الحمامات العامة وقد ارتسمت على اجسادهم الناتئة العظام كل الانعكاسات الاجتماعية لاناس لايستحقون الرحمة والشفقة . اناس تخبىء ثيابهم المزركشة وحللهم البراقة اجسادا متداعية نخرة . مازالت النظرات المفعمة بالحقد والجشع والحسد لاصقة بهم بعد الحمام ، والسنتهم الحداد السليطة القذرة ايضا .

دوميه : ونفوسهم الشريرة المنحطة لاتفارقهم يادوبينى ، حتى فى المغاسل العامة . ماذا يعتقد هؤلاء القوم الاردياء ؟ أانهم سيتطهرون اذا غسلوا ابدانهم بالماء والصابون ؟ أانهم سيفلحون فى تنظيف انفسهم مما علق بها من ادران وشوائب بقليل من الماء يلقونه على اجسادهم المرتجفة ؟!

دوبينى : كلا ، ان الانسان القذر الشرير قذر مهما تلمس الفرار من قذاراته بالغطس فى ماء الحمام ومهما سكب على راسه المحموم من فرط مايدور فيه من افكار شريرة .

دوميه : (متنهدا) القذارة باقية . والنجاسة باقية . والروح تلغ فى الوساخات ، مهما غطس الجسد فى الماء والصابون ، ومهما سكب على اللحم المترهل والعظام الناتئة والقسمات القميئة ومهما سكب من احماض ومطهرات ودهون ، ومهما ضمخت الكروش المتعجة والاباط النتنة بالروائح والعطور .

دوبينى : ياالهى ، يادوميه ! أهذه مخلوقات آدمية؟ أقد خلقت انت يا الهى جل جلالك كل هذه الدمامة والقبح والفجور ؟ رحماك يارب ، رحماك ! انت يامن خلقت الفراشات الملونة الرقيقة والطيور المفردة التى زينتها بالريش الملون بالوان عبقرية ؟ انت ياالهى يامن خلقت السماوات الزرقاء الجميلة خلقت ايضا هذا المخلوق البشع الذى اسمه الانسان ؟ هذا المخلوق الذى بلغ من غروره وفجوره ان ادعى انه اعظم مخلوقاتك وانبلها واذكاها ؟ ياللعنة !

دوميه : لقد رسمت العواطف الدفينة تحت الشحوم والمساحيق والاردية والاقنعة المزيفة ، ورسمتها كما هى ، بصرف النظر عما اذا كانت عواطف نبيلة أو دنيئة ، سامية او خسيسة . انها عواطف البشر كما هم . وليست مهمتى ان اعظ أو القى على جمهورى دروسا فى الاخلاق وآداب السلوك .

دوبينى : انت تسقط الاقنعة ، وتهتك الغلالات يادوميه ، وتزحزح الحجارة لنرى ماتحتها من حشرات وديدان . معذرة يادوميه . هذا انت . هذه عبقريتك . هذا فنك المهول . انه الصدق بلا زيف ، و لا مديح ، ولا رجاء ، ولا استعطاف ، ولا استجداء ، ولا خجل ولا ذلة ، ولا رياء .

دوميه : أجل بلا رياء . ياللعنة ! اليس فى هذه الحياة الا الرياء ؟ اليس فيها الا اولئك الوعاظ فى السجون ، المتشدقون بالفضيلة ؟ ويالها من فضيلة ! فضيلة مجتمع عطن ، منافق شرير ، يخفى شروره وراء اذياله واوسمته وشاراته وعرباته ومساحيقه وأبهته . لكن عندما يدخل الحمام ويتجرد من كل ما يخفى دناءته وخسته ، يبدو كابشع حيوان ويستحق قلما مثل قلمى ، لا رحمة فيه ولا هوادة .

دوبينى : رسومك تذكرنى بجويا ياعزيزى دوميه ، بل لعمرى انت اعنف من جويا واكثر صدقا وعمقا منه انك لم تنزع مثله الى الخيالات والسماوات السوداء

دوميه : لقد بقيت ملتصقا بالارض يا عزيزى دوبينى ، وبالارض فحسب . ومضيت ارسم تلك المخلوقات الذليلة المسكينة المأفونة الحمقاء ، المخدوعة الخادعة ، المظلومة الظالمة ، المستغلة المضحكة المبكية .. تلك المخلوقات التى يزخر بها مجتمعى البرجوازى ، ياصديقى

- ١٩ -

كما تضمن نقد دوميه الاجتماعى مجموعة قوية من الرسوم اللاذعة بعنوان (رجال العدالة) استرجع فيها ذكرياته عن ساحات التقاضى . وهذه الرسوم وان انصبت على محامين وقضاة ومتقاضين وجناة الا انها لا تعرضهم لذاتهم بل لترمز الى ماهو ابعد من مجرد الحادثة أو الصورة المعروضة . انها تعبر من خلالهم عن مجتمع بأسره ماهو المحامى المدعى ضرغام المحاكم . انه يزدرى زميله الجنائى ولا يرد عليه تحيته . وبعد عشر سنوات أو خمس عشرة سنة يصل الى بيع كلام بمائة ألف فرنك فى العام .

الاخاء بين المحامين قاعدة اللعبة . فلا يجوز لمحام أن

يلمس عميلا لمحام صديق . ان المحامى صديق المحامى ، والعميل ملكية كالارض والعمارة . انه رأسمال حى ، انه سهم بشرى يدر ارباحا على صاحبه . ولكى يـــكون محاميان على وفاق لابد ان يكونا خصمين فى ذات القضية عندئذ تنشب المعركة ، المعركة المستحبة التى كرســـا حياتهما لها . وعندئذ تبدأ قذائف الاتهـامات والردود ، الدفاع والدفوع ، الاخذ والرد ، الشد والجذب ، الجدل

فى المحكمة

السخيف الرائع . ولكن عند الخروج من الجلسة يلتقى الزميلان اللذان مثلا دور الغريمين بكل براعة ويتصافحان ويربت كل منهمـا على كتف الاخـر مبتسما جذلان ، ويمضيان الى أقرب مقهى ليشربا قدحين من القهـوة . واذا كان وقت الغداء قد أزف فليتناولا الغداء على حساب احـدهما . ويـــكون عـادة على حساب من كسب الدعوى .

لقد صور لنا دوميه الى جوار أبطاله المحامين وكلاء النيابة ورؤساء المحاكم والقضاة وكتبة الجلســـات والمحضرين ، وبذات القوة التى رسم بها الابطال . وكذلك رسم دوميه المحلفين فهم يحتلون مكانا بارزا فى مسرحية القضية ، ويلعبون ذات الدور الذى يلعبـه الصرأف فى العمليات المصرفية .

أما الموثق فانه شخصية من شخصيات المسرحية يظهـر على الدوام قبيل اسدال الستار فى مهزلة الحياة ، كما يظهر فى كوميديا الزواج عندما يقدم القلم المحمـامة الوديعة البيضاء لتوقع عقد دخولها فى القفص المؤبد . كما يظهر فى كل عملية بيع وشراء لعقار أيضا .

لقد كان قلم دوميه قاسيا لايرحم ولا يدع شـاردة ولا وارادة تفلت . كل الـــدقائق والتفاصيل مهما صـغرت يلحظها ويعرضها . لانه لاينسى حتى الطابع الذى يميـز ديكور المحاكم ، ولا قطع اثاثها ، ولا حتى سماتها وحجابها ولقد جال فى أرجاء المحاكم كلها . من محكمة الجنايات العليا الى اصغر محكمة جزئية . وينصب الاهتمام البالغ فى رسـمه الاشخاص على قسمات الوجـوه ، وعلى حركات الايدى والاصابع .. القضاة تكسوهم مسحة من الوقار والانفة . وبعضهم قد استبد به التفـكير العميق والهم الكبير حتى أن النعاس يداعب اجفانهم .

— ٢٠ —

دوبينى : أوه ياعزيزى دوميه كيف رسمت شخصية هـــذا القاضى ؟

دوميه : هذا القاضى يادوبينى عرفته معرفة وثيقة ولامسته عن كثب . كان مبدؤه الذى لا يحيد عنه هو آن ينام كثيرا ويقضى قليلا . وحتى عندما يؤدى واجبه المقـــدس فى ساحة القضاء يبدو كما لو كان من أولئك الذين يسيرون وهم نائمون .

دوبينى : فى مجتمعنا كلما كان ألقاضى عجوزا متهدما ينـوء بحمل السنين وتغطى رأسه هالة من الشعر الابيض كاما بدا أكثر صلاحية لاداء مهمته المقدسة .

دوميه : ورغم وجود القضاة والمحامين تضاعف عدد المجرمين عندنا ياصديقى فما رأيك ؟

دوبينى : هذا هو الحال فى البلاد ألرأسمالية . أن الجرائم تتزايد بتزايد الثروات الخاصة .

دوميه : بل اسمح لى أن أقول ان بعض الثروات ألخاصـــة تجنى نتيجة لارتكاب الجرائم .

دوبينى : اذا كان صديقنا فيكتور هوجو قد ابتدع فى هـــذه الاونة شخصية جان فالجان فى روايته (البائسون) واضفى عليها عطفه داعيا الجمهور الى الاشفاق بالمجرمين والبحث عن العلل الحقيقية لجرائمهم فى أوضاع الفقروألانحطاط الغالب على سواد الشعب فانك يادوميه فى رســومك لاتدعو الى أية نظرية ولا تنادى باية عاطفة . انك قاس صارم لا ترحم . لاترحم المجرمين ولا المحامين ولا حتى القضاة .

دوميه : كل لاعبى أللعبة ارديام ، طالما كان المجتمع رديئا .

دوبينى : لقد قورن بينك وبين موليير . موليير فى نقمتـه على أدعياء الطب وانت فى نقمتك على ادعياء العـــدالة ولكن من الطريف ياعزيزى دوميه آن تجرى المقارنة أيضا بينك وبين صديقك هونريه دى بلزاك ففى الفترة مابين عامى ١٨١٦ و١٨١٩ أى قبيل التحاقك انت بالعمـل لدى مكاتب المحامين بقليل كان والد بلزاك قد دفع به ايضا ليصبح محاميا أو موثقا . وكان يؤدى تمرينه عند الاستاذ جويونيه دى ميرفيل ثم عند الاستاذ باسى .

دوميه : أجل ، ولقد التقيت ببلزاك عنـــدما كنت اعمل فى « الكاريكاتير » وكان يساهم معنا فى التحرير أحيـانا . ولقد رسمت له أربعة رسوم لرواياته مابين عامى ١٨٤٣ و ١٨٤٨ . منها رسم لفيراجوس وقد اتكأ بيديه على عصاه ورسم للاب جوريو الذى كان بالنســبة للبعض مخيفا وبالنسبة للبعض ألاخر مثيرا للشفقة .

دوبينى : على انه اذا كان يربط بينك وبين بلزاك قوة الملاحظة والتغلغل الى الاعماق لاستنباط الاصول الثـــابتة فان الكوميديا الانسانية تختلف فى نظر كل منكما عن ألاخر .

دوميه : ربما .

دوبينى : عندما يعالج بلزاك رجال القانون فى رواياته يجعلهم يدافعون عن قضايا يؤمنون بعدالتها ويقضون باحـــكام ترد الحقوق الى نصابها ، أما انت يادوميه فسخريتك مريرة . انت تعرض ابطالا لا مبادىء لهم . القضـــية بالنسبة لهم مسرحية ينغمســون بتمثيل أدوارهم فيها بلا

ايمان منهم بأن ثمة قيمة تستأهل شيئا من التضحية والاكبار . وباختصار اسمح لى آن أقول لك ان محاميك ممثلون ليس لهم مبادىء . انهم لا يؤمنون الا باتقان التمثيل .

دوميه : قد يكون هذا رأيك يا عزيزى دوبينى ولكن جوهر العمل الفنى لا يقاس لزاما بالمقاييس الاخلاقية وعندما يكتمل ما أريد أن أقوله ربما بدت ابعاد الصورة أكثر عمقا ..

دوبينى : أعود فاقول ان مايجعل للعمل الفنى قيمته هو صدقه واصابته كبد الحقيقة كما يلمسها الفنان ويتعرف عليها.

دوميه : دعك من تقييم فنى ، فانا ما زلت لم أقل كل ما يجب ان اقوله . ولكنى أحب ان أشير الى ان الذى يستحوذ على اهتمامى بالاضافة الى اساليب المحامين وحيلهم ، ودموعهم المتقنة التمثيل ، وجمهور الجلسات الذى يسمع ويترقب ، وقد ارتسمت على قسماته سمات الخوف متلهفا الى الاستماع الى ما سينطق به أولئك القضاة الوقورون الجالسون على المنصة ويتابع الخطابة المشوقة التى تنطلق من حناجر المحامين .

دوبينى : وهى خطابة مشوقة حقا .

دوميه : أجل ـ اقول ان مايستحوذ على أهتمامى فى تلك الاماكن الغريبة حيث يناقش الناس عواطف الاخرين ومصالحهم ويحكمون لها او عليها ـ هو الجو الشاعرى المحيط بالمكان : أشعة الشمس التى تستقر فى دائرة نورانية على الحوائط المتربة ، والبلاغة الجنائزية التى تنطق بها الاردية السود ذات الحواشى البيضاء ، وعلى الاخص ذلك التضاد بين فصاحة المحامين المنغمة وفحش الجرائم والاثام التى يدافعون عنها .

دوبينى : هل قرأت ما كتبه أحد الاخوين جونكور وصفا لبعض تصاويرك ، ياعزيزى دوميه ؟

دوميه : كلا .

دوبينى : لقد كتب قائلا : رأيت منذ بضعة أيام وانا امر فى شارع لافيت تصاوير رهيبة مريعة لدوميه تمثل رجال القانون . الوجوه بشعة ودميمة . السخرية تبعث فى النفوس الرهبة والخوف . ان أولئك الرجال السود تكسوهم دمامة بشعة كاقنعة قديمة بالية . ان أولئك المحامين الذين تحجرت على شفاههم ابتسامات غريبة يبدون كما لو كانوا كهنة فى محراب أله وثنى ، أو كما لو كانوا هم الهة اسطورية شريرة .

دوميه : لا أعرف ماذا أقول يادوبينى عن هذا الوصف ولكن الواقع أن الدراما والكوميديا تحت قلمى تكمل بعضها بعضا ، أما تلك الانعكاسات الحسية التى تنعكس على وجوه الاشخاص فهى الواقع الذى أكون غشاشا لوحرفت أو زيفت فيه .

دوبينى : الحقيقة أن لديك موهبة رائعة فى التقاط الانعكاسات الحسية على وجوه الناس وحركاتهم ياعزيزى دوميه مما يذكرنى بروبينز .

دوميه : آه ، روبينز ورمبرانت وجويا هم أساتذتى الكبار ياصديقى .

ـ ٢١ ـ

كانت أفضل الايام فى حياة دوميه تلك التى سكن فيها منذ السادس عشر من ابريل عام ١٨٤٦ حى « جزيرة سان ـ لويس » برصيف دانجو رقم ؟ فقد كان جارا لصديقه المصور دوبينى وللقصاص ثيوفيل جوتيهوالشاعر بودلير وللناقد ريمون اسكوليه الذى كتب عنه صفحات مؤثرة ، بل الف كتابا عن حياته . كما توطدت علاقته بالمصور العبقرى طيب القلب كورو ، وتعرف ألى الشاعر الكبير فيكتور هوجو . كانت اياما جميلة هادئة . ومن نافذة بيته كان يتابع الغسالات يذهبن الى الحمامات العامة ليحضرن ثيابا لغسلها . وفى كثير من الليالى كان يرتاد المسارح فى شغف .. وقد كان يعشق موليير ويعبد شكسبير .

ـ ٢٢ ـ

(دقات خفيفة على الباب)

الزوجة : دوميه ، لقد حضر ألسيد كورو لزيارتك .

دوميه : (منفعلا ومسرورا) أوه ، ياعزيزى كورو ، عزيزى الفنان الوديع ، مرحبا بك .

كورو : كيف حالك ياصديقى الطيب ؟ لقد اشتقت اليك والى لوحاتك فجئت لزيارتك . تعرف أننى وجماعة الباربيزون التى أنتمى اليها نتجه الى تصوير المناظر الطبيعية ، ولذلك أجدنى من وقت الى اخر متشوقا الى لوحات تزخر بحياة البشر وتنبض بنبضات قلوبهم ويجرى فيها ما يجرى فى عروقهم من دماء . لذلك أرنى بعضا من لوحاتك الجديدة ، ياعزيزى دوميه .

دوميه : هاهى لوحة هناك ستعجبك ، ياصديقى كورو . اسمها « عربة الدرجة الثالثة » .

كورو : (متأملا) آه ، انها الدليل الحى على عطفك على الفقراء ، وحبك لهم ، دعنى ار ماذا صورت . جماعة من الناس العاديين يجلسون فى قطار يمضى بهم مخترقا ضواحى المدينة الكبيرة .

دوميه : أجل . وبينما جعل مصورون كثيرون من القطار رمزا للقوة والسرعة ركزت اهتمامى على الناس وعلاقاتهم بعضهم ببعض .

كورو : اجل ، أرى ذلك جليا .

دوميه : فى مواجهتنا امرأتان قرويتان . وتحمل القروية الشابة طفلا نائما . أما العجوز فتحمل سلة من القش توسدت ذراعيها ، واستقرت راحتاها على مقبض السلة فى سكون والى جوارها صبى صغير متعب مال جانبا فى نوم عميق

كورو : ويجىء الضوء من نافذة القطار يسارا مفرقا القرويتين فى لجته على الاخص . الام تطل متأملة طفلها فى حنان وقد راح فى نوم عميق هادىء واستكان فى حضن امه فى وداعة واطمئنان . هذه المرأة ضخمة ممتلئة تنبىء عن حيوية أفراد الطبقة الكادحة . ويداها تنمان عن طول الكفاح ، انهما ليستا يدين ناعمتين مرهفتين عجاوين ، بل يداها ممتلئتان قويتان خيرتان .

دوميه : أما العجوز فجلست فى وقار وهدوء . وقد ارتسمت على قسمات وجهها تعبيرات نفاذة . انك لتحس من خلال

ذلك الوجه وتجاعيده ونظراته المتعبة الصابرة الساهمة ثقل السنين الطوال التى خلفتها وراءها .

كورو : وكذلك فى الفم الذى ارتسمت عليه ظل ابتسامة خفيفة تكاد تلمح ، ابتسامة مريرة غير متعمدة ، وفى النظرة الثابتة الرانية الى لا شيء محدد ، وفى الاطراقة الخفيفة . حقا يادوميه انى احس شريط الذكريات يمضى فى رأسها كما يمضى القطار فى طريقه . الذكريات تطن فى رأسها تحت وشاحها كما يمضى القطار فى طريقه أو ربما تفكر فى الايام الغليلة المقبلة وفى مشقتها وشظفها وخشونتها ، ولكن فى استسلام ووداعة وايمان بالله .

دوميه : وتلك اليدان اللتان عقدتهما على مقبض سلتها المتوسدة فخذيها الا توحيان بانها فى صلاة خاشعة صامتة ؟ انها راضية مستسلمة قانعة وتمضى فى خضم الحياة تشق طريقها فى بطولة وشجاعة كما يمضى القطار العجوز فى طريقه يشق المسافات .

كورو : حقا ياعزيزى دوميه ، ان وجه تلك المرأة العجوز هو من أجمل ما انتجه الفن الحديث . تلك التجاعيد ، وتلك الظلال ، وتلك النظرة المطرقة التى تعكس فى صمت ما يجيش فى قلب المرأة العجوز وفى رأسها ، وتلك الابتسامة الخفية الشاردة الصلبة . كل تلك الانسانية الجياشة بشتى الاحاسيس والانفعالات تأسر القلب ، وتسترعى التقدير والاعجاب .

دميه : شكرا ، يا صديقى .

كورو : اننا ازاء لوحة رسمها انسان فنان عاش فى قلب المأساة الانسانية ، مأساة لقمة العيش مأساة الكد والكفاح بلا ضمانات ولا اجر مجز ولكن فى جلد وتحد وايمان وامل .

دوميه (متنهدا) أجل أنها لمأساة حقا .

كورو : لنعد الى اللوحة . دعنى أر . آه ، بينما شغلت الام القروية برضيعها وغرقت العجوز فى افكارها أوربما فى ذكرياتها ، راح الصبى الصغير الجالس الى جوار العجوز – التى هى ربما جدته – فى نوم هادىء خلى البال ، وقد عكس وجهه الغارق فى الظلال أحلامه الهنيئة رغم كل تلك الجلبة فى القطار المنطلق فى طريقه .

دوميه : لعلك قد لاحظت ياكورو انه ليس فى اللوحة تفاصيل فوتوغرافية . فالمعالجة العريضة العامة تزيد بطولية هؤلاء القوم البسطاء وضوحا . كما تجلو السعادة الصامتة التى تحس بها الام الفتية ، والوقار الجامد المحيط بالمرأة العجوز .

كورو : هذا صحيح . وفى الخلف نماذج أخرى من أهل المدينة . اليس كذلك ؟

دوميه : أجل ، ويمثل الرجال بقبعاتهم العالية صغار الموظفين بينما ارتدى العمال أغطية للرأس أقل تواضعا .

كورو : انهم جميعا يلتقون لحظة فى القطار ، ولكل منهم وجهته ، وسرعان ما يتفرقون ويمضى كل منهم لحال سبيله . لقد اضفيت يادوميه على هؤلاء القرويين العزة والكرامة التى عالج بها المصور « لى نين » فلاحيه منذ قرون مضت . ولكن اسلوبك أسلوب جديد . وان الانتقال من الضوء الباهر الى الظلمة القاتمة دون اتباع التدرج العادى لهو سمة مميزة فى فنك . ربما انحدرت اليك هذه العادة من جويا .

دوميه : لعلك ياعزيز كورو تريد أن ترى هذه الصور العديدة لدون كيشوته . هذه المرة لم استق صورى من المواقف اليومية مما يرقى بفنى الى مستويات أكثر عمومية وشمولا . والاشكال والخطوط قد عولجت على نحو أكثر تجريدية . هاهى الصور ياصديقى .

كورو : آه ، دعنى أر (برهة صمت) دون كيشوته المثالى تبدو هيئته قاتمة جسورا ، ومن خلفه السماء وضاءة ، بينما يمضى قدما وقد شهر رمحه . اما تابعه سانشوبانزا البدين فقادم عبر الجبل على حماره ، ويبدو كنقطة باهتة تائهة فى الغور السحيق .

دوميه : ترى ياعزيزى ان المنظر قد بسط ، وان المساحات الشاسعة تمتد فى شكل غير فوتوغرافى بينما يتحرك الفارس على فرسه الابيض « روزينانتيه » نازلا الى السهل حيث ترقد جثة جواد ميت .

كورو : ثم تعود الجبال الخلفية بالعين عائدة بها الى فضاء اللوحة الرحيب . وقد قاوم التوازن رائعا بين الاجزاء جميعا ، وبين دون كيشوته الفارس النحيل الفوار المتطلع الى المثاليات وبين شانشوبانزا البدين بليد الاحساس المتطلع الى مايملا جيوبه ذهبا وكرشه طعاما شهيا . كل منهما يرمز الى نوع من الرجاء الانسانى مختلف عن الاخر .

دوميه : ولعلك ياعزيزى كورو تريد أن تلقى نظرة على هذه اللوحة الجديدة .

كورو : أرنى ؟ آه « مشهد من المسرح » انك لبارع يادوميه فى نقل مشاهد التمثيل الرومانتيكى المؤدى فى سورة من الحماس المتأجج بين نظارة استحوذ الاداء على البابهم فتسمرت نظراتهم الجاحظة على خشبة المسرح التى تسبح وحدها فى الضوء الباهر ، بينما أظلمت القاعة كلها واطفئت انوارها .

دوميه : انظر ياكورو الى المتفرجين ؟

كورو : أوه ، لقد شخصت انظارهم واشرابت أعناقهم نحو المسرح . واكاد أقرأ على قسمات وجوههم وفى عيونهم التى تكاد تقفز من مآقيها وشفاههم المنفرجة المشدوهة . أكاد أقرأ القصة التى تدور أحداثها على خشبة المسرح أمامهم وأمامنا . واذ نتابع نظراتهم نصل الى الممثلين الثلاثة الذين يؤدون أدوارهم فى حمية وحماس .

دوميه : وبحركات فيها من التهويل ما يستدعيه الفن الرومانتيكى .

كورو : اجل . واكاد أحس بمبلغ الاسى والالام الشديدين اللذين جثما على جسم الممثلة التى رفعت ذراعيها ممسكة برأسها ، بينما تطاير شعرها الطويل الى الخلف واندفعت مولولة خارجة من الجانب الايسر من خشبة المسرح بينما

مضى البطل الذى ربما كان زوجها أو خطيبها يلوح لهـا بذراعه فى غضب ويشير لها بيده الاخرى الى جثـة مسجاة على أرض المسرح . ربما كانت جثة منافسه فى الحب قتله بدافع الغيرة . أو ربما كانت جثة عشيق ابنته قتله دفاعا عن العرض وما الى ذلك من القصص التى يزخر بها الادب الرومانتيكى الميلودرامى ، والذى هو أشد ضروب الادب تأثيرا فى أحاسيس الجماهير وأكثرها نفاذا الى عواطفه وتحريكا لمشاعره .

دوميه : اذا رسمت ياعزيزى كورو غسالة أو جزارا أو عتالا فاننى ابحث عن العنصر الدرامى فى التعبير عن الجهد المبذول . ومن ثم تبدو العضلات بارزة وقسمات الوجه صلبة من عناء العمل والعواطف تلمع فى العيون .

كورو : آه ، العيون فى فنك ، يادوميه ، تلعب دورا هامايصل الى حد التعبير عن أدق المشاعر وأكثر الاحاسيس خفاء

دوميه : العين هى مرآة النفس ، تلمع فيها كـل الاحاسيس والخواطر والانفعالات التى تحاول الشخصية اخفاءها . ربما دلت الكلمات والحركات والتصرفات على غيرماتضمره الصدور ، وغير ما يدور فى الادمغة ، وغير ما يعتمل فى الدماء والعروق ، لكن العين ، ياالهى ، تلك الكوةالصغيرة التى تضيق وتتسع وتطرف وتغشاها سحابة سرعان ماتنقشع فى العين تبرق كل العواطف والاحاسيس والانفعالات فى لحظة خاطفة ليعود القناع على الوجه ولكن تلك اللحظة الخاطفة تكفى الفنان دقيق الملاحظة الخبير بالنفوس والقلوب أن يكتشف الحقيقة ويهتك الاستار الكثيفة التى تسدلها الشخصية على اعماقها .

كورو : لاحظت فعلا أن كثيرا من اعمالك تستمد قيمتها كلهـا من الحركة التى فى عيون الشخصيات ولاحظت أيضـا بكثير من الاكبار انك لا تتكل على قوة المضمون فحسب بل على قوة الرسم ومتانته واذا تأملنا الرجل الميت فى شارع ترانسنونين تأكد لنا اننا ازاء جثة عامل . كـل الدلائل تقطع بذلك . كل التفاصيل التشريحيـة ودقائق الجسم الملقى على الارض امام انظارنا تؤكد اننا ازاء أحد العمال يداه ذات الاصابع القوية ، وساقاه القصيرتان اللتـان اعتادتا رفع الاحمال والوقوف الساعات الطوال .

دوميه : انها جثة عامل قتله الجناة .

كورو : وقليلة هى اللوحات التى عرفها تاريخ الفن وتوافر لها ذلك التطابق بين الشخصية المرسومة فعلا والشخصية المراد رسمها .

دوميه : اوه ، قليلون من معاصرى يفهمون انتاجى حق الفهم ياعزيزى كورو . انهم ينسبون الى فنى القسـوة وحب الدمامة . انهم يقولون عنى اننى مجرد رسام عجول ، ذى انتاج ضخم الكمية ولـكن قليل القيمة سرعان ما سيطويه النسيان مثل الجرائد التافهة التى تنشرانتاجى لكن سامحهم الله . اننى أحب ما أرسمه وهـو يملأنى متعة وسعادة . اننى مستعد أن أضحى فى سبيله بصحتى وراحتى وبكل شىء . وهذا ما أفعله . أحس بأن صحتى تتدهور . وماذا اكسب ؟ بضعة دريهمات لا تـكاد تكفى لسد رمقى .

كورو : هون عليك ياعـزيزى . وقل مثلما قال المسيح عن مضطهديه : رب اغفر لهم ، انهم لايفهمون .

الزوجة : لقد صورت يادوميه كل تلك الرسوم التى نشـرتها الجـرائد والتى لم تعد علينا الا بالفقر ، ولكن استمع الان الى نصـيحة زوجتك التى تعرف من أين تؤكل الكتف ..

دوميه : اوه ، وما هى نصيحتك ياعزيزتى ؟

الزوجة : لابد أن تلطف من مرارتك .

دوميه : الطف من مرارتى ؟

الزوجة : أجل ، تلطف من مرارتك وتخفف من حدة قسوتك . هـذا ما تقوله كل جاراتى : لا بد أن يخفف زوجك من مرارته والا لن يفتح الله عليه بشىء .

دوميه : (ضاحكا) اوه ، اذن ، فهذا هو الامر : أن أخفف من حدة قسوتى حتى يفتح الله على وعليك ، هيه ؟ ومـاذا تنصحيننى بان افعل ؟

الزوجة : تقول جارتى مارجريت وزوجها مصور أيضا . انك لا بد أن تستخدم فى تصويرك الالوان المائية . انها أكثر رقة وعذوبة ، وستقيك من الانحدار الى المرارة والقسوة والعنف . انها ستجعل تصاويرك اقل قبحا .

دوميه : (مصدوما بعض الشىء) اقل قبحا ؟

الزوجة : معذرة . لكن اجل ستجعل الالوان المائية لوحاتك « أقل قبحا » .. اعنى اقل دمامة هل تفهمنى ؟

دوميه : حسن ، حسن ، لا باس بهذه النصـيحة .. اننى أحب الالوان المائية والزيتية . وقد كسد سوق رسومى مؤخرا على أى حال . سأجرب .

الزوجة : أجل ، بالله جرب ان تصور لوحات حقيقية ربمـا انتشلتنا من هذا الفقر المخيف .

دوميه : سأجرب . سأكبح جماحى . سأخفف من سـلاطة لسانى وهجائى . ولكننى يازوجتى اذا كنت اذم الناس، فانا لا اذم الانسانية . حاشاى . اذا كنت اهجو سفاسف الحياة اليومية فانا لا اهجو الحياة ذاتها .

الزوجة : لعنة الله على هجائك وذمك . دعك من سـلاطة اللسان وكن رقيقا مهذبا يارجل .

دوميه : ساحاول أن أنزل على نصيحتك واضحى أكثر نعومة وسلاسة . وسأجرب ذلك وأقوم بالامر كممثل يمثل دورا

الزوجة : وطالما يقال عنك انك ممثل قدير فانك ستؤدى دور الفنان الرفيق أفضل أداء ، من أجل خاطرى على الاقل ، فما عدت أطيق مانحن فيه من فاقه وعوز .

— ٢٣ —

دوميه : لقد تعلمت منك ياكورو انت وصديقنا دوبينى هـذه التنويعات والانسيابات اللونية ، فضـلا عن الصفاء الذى تجده فى لوحتى هذه .

كورو : وماسمها ؟

دوميه : « ذواقة الفن » .

كورو : آه ، فى هذه اللوحة يمكننا أن نعجب بما هو أكثر بقاء فى تصاويرك ، ياعزيزى دوميه . اعنى هـذا التآلف المتوازن الذى يبعث على التأمل فى الاجواء الشـاعرية المحيطة بالمكان . ورغم الاضاءة الحالية المثيرة للعواطف

والشجن يسيطر نوع من السلام والسكينة على اغوار اللوحة .

دوميه : لا أكتمك القول اننى فى هذه اللوحات السكونية فحسب امكننى أن أشعر بالراحة وان اتغلب على حنقى وضيقى . و لقد امكننى فى لوحتى تلك « الفنان امام لوحته » على الاخص أن أغرق أشجانى وحزنى فى هذا الجو المشبع بالظلمة المهدئة التى تتخللها الاضواء الوافدة من النافذة والتى تحيل الفنان الواقف امام لوحته الى مخلوق نورانى .

كورو : ان الخطوط التى تحيط الكتل دون ان تجمدها هى شىء فريد ونادر فى تاريخ الفن ، يادوميه فهى لاتحطم الانسجام العام بل تقوى من توازن اللوحة . وفى لوحات أخرى تستعمل الخطوط الخارجية السوداء كما لو كنت قد عنيت بأن تبرز فى عنف التضاد بين القيم .

(صوت الزوجة يسمع من بعيد مناديا : دوميه .. دوميه .. ياللعنة اين انت ؟ ثم تقترب خطواتها)

دوميه : (مخفضا صوته) هاهى زوجتى النقناقة قد عادت من السوق .. انها على الدوام تزمجر ناقمة على .. (متنهدا) ان الزوجات ياعزيزى كورو لا يحببن الازواج المعدمين أمثالى .

الزوجة : (وقد دخلت) أوه ، انت هنا ياسيد كورو ؟ مرحبا بك . بالله انصح زوجى عله يخرج من خيبته الثقيلة تلك فكلنا يعرف ياسيد كورو مبلغ التوفيق الذى لقيته لوحاتك مؤخرا .

كورو : كيف تقولين ذلك عن زوجك ياسيدتى ؟ ان زوجك فنان موهوب . هذه اللوحات التى تملأ الغرفة لوحات قوية التعبير ، وتضارع فى قوتها ابدع رسومه .

الزوجة : ولكنها ياسيد كورو لا تعجبنى ، ولا تعجب الناس . انها تبدو كانها قد صورت على عجل ، وبلا اكتراث كبير باتمامها . وبالرغم من الالوان الذهبية والرمادية فان الفرشاة التى تبدو كما لو كانت مجرد عصاة غمست بحمية فى الاسود والابيض والاحمر والازرق ، تنسى أن تستخدم تدرجات لونية وتنحدر فى حدة ومباشرة من الاضواء الباهرة الى القمة القاتمة .

دوميه : (مازحا) ارأيت كم هى ناقدة بارعة زوجتى ،ياعزيزى كورو ؟

الزوجة : (منتهرة) اصمت أنت . ماالذى تفهمه فى اللوحات الجميلة وقد انغمست طوال حياتك فى رسوم قميئة ولوحاتك يفر منها مشترو اللوحات كما يفر السليم من الاجرب ؟

كورو : هونى عليك يا سيدتى . هذا ليس ذنب زوجك . من الصعب على الناس العاديين ان يفهموا حديث العبقرية

الزوجة : وانت تدافع عنه ؟ آه ، لانك صديقه وتريد أن تخفف عنه مرارة اخفاقه . هذا واضح . ولكن الظاهر كله يكذبك ياسيد كورو . انظر الى هذه اللوحة « بييرو وقيثارته » والى هذه التى اسمها « العب » وتلك « سانشوبانزا فى ظل شجرة » وتلك « الرجل الذى ينزل الحبل » وتلك « الام وطفلها » كلها بقيت مجرد مسودات أو مشروعات لوحات مسودات طونه صورت على عجل وقد الححت عليه مرارا أن يكمل هذه اللوحات فلعلها تباع ، ولكن دون جدوى . انه صلب الرأى .

كورو : ان دوميه يا سيدتى ، رائد الفن الناقص . لا يجب أن تكون اللوحة كاملة لكى توحى بكل الاحاسيس المطلوبة ، فقد يوحى عدم اكمالها بمشاعر اكثر واعمق .

دوميه : المهم فى الامر ، ياعزيزتى ، طلاوة التعبير وحيويته .

كورو : ان بيتين من اشعار دانتى افضل الف مرة من ديوان باكمله من دواوين واحد من أدعياء الشعر .. ما رأيك ؟

دوميه : صدقت ياكورو . صدقت . المهم هو ان تلتقط الحياة ، وان تبقيها فى خطوطك والوانك على ماهى عليه . ان تبقى الحياة حياة ، لا أن تحيل الاحياء الى موميات محنطة الى جثث فى توابيت . وان تظل الحركة حركة ، والاضواء اضواء ، والظلال ظلالا . والدماء فى العروق دماء ، والتعبير على القسمات تعبيرا . (فى حرقة) بالله ، هل ثمة من يفهمنى ؟!

— ٢٤ —

رئيس التحرير : يؤسفنى يادوميه ، باعتبارى رئيس تحرير مجلة (الضجة) أن اخبرك بان المجلة تستغنى عن خدماتك .

دوميه : (مصدوما) سيدى ! تستغنى عن خدماتى ؟ تفصلنى بعد أن بلغت من العمر اثنين وخمسين عاما ؟!

رئيس التحرير : (ببرود) انا اعرف انك خدمت المجلة زهاء أربعة وعشرين عاما . ولكن ماذا استطيع ان أفعل لك ؟ رسومك الانتقادية لم تعد مطلوبة ، والجمهور قد بدا يعرض عنها . ونحن عبيد الجمهور كما تعرف .

دوميه : عبيد الجمهور ! حقا ياله من جمهور شرير لايرحم . احسب انه قد مل من النظر الى وجهه البشع فى مرآة رسومى طوال هذه السنين الاربع والعشرين . وأنتم (يضحك فى أسى) يا لكم من عبيد . يا لكم من عبيد حقا . هل نسيتم سريعا تفانى فى تقديم رسومى اليكم بلا انقطاع وبحثى عن الموضوعات بلا كلل وانكبابى الليالى الطوال فى مرسمى ارسم رسومى واطبعها على الحجر لتضحى صالحة للطبع بمجلتكم الغراء قبل طلوع الفجر ؟ يالى من احمق ! لقد افنيت بصرى فى عملى هذا . وها هو نظرى يولى عن عينى بعد ان كنت ارهقهما واحملهما بما كان اكثر من طاقتهما طوال السنين الماضية لالبى طلبات مجلتكم العاجلة ، وحتى اوفر لنفسى ايضا بضع ساعات خلال النهار اكرسها لتصوير لوحاتى .

رئيس التحرير : هون عليك يادوميه . هون عليك .

دوميه : ولكن ، فى اى سنة نحن ؟ آه سنة ١٨٦٠ . أقسم لك انه لن يمضى وقت طويل الا وتحتاجون الى ، الى رسومى وتصاويرى . الجمهور لايستغنى عن دوميه قط . اقسم لك . انه لايستغنى عمن يصفعه فى وجهه ليفيقه من سباته طاب يومك ياسيدى .

— ٢٥ —

دوميه : لقد مضى على ياصديقى كورو فى الرسم التهكمى ثلاثون عاما ، فماذا جنيت ؟ لاشىء سوى الفقر والجوع والاضطهاد (يضحك بمرارة) فصلتنى (الضجة) ولم تصرف لى الا مرتب نصف شهر فحسب • صحتى اخذت تتزعزع ، واحس بالتعب والاجهاد ، ولم اعد بقادر ان اواصل عملى اليومى الذى لامورد رزق آخر لى سواه ومعذلك انا فى حاجة الى ان اعمل ، ان ارسم رسوما تباع بابخس الاثمان ولا يكفينى مااتقاضاه عنها الا لاسد رمقى انا واسرتى • اما ايجار البيت فها انا متخلف عن دفعه عدة اشهر الآن ، وقد تراكم على حتى اضحى ارقا بالليل وهما بالنهار ، بل ان شئت اصبح شتائم وسبابا • انت لاتعرف ذلك المرابى صاحب البيت الذى اسكن عنده • انه ياتى كل يوم مرة ومرتين بل وثلاث مرات يوبخنى ويؤلم روحى وسمعى بصوته الاجش الهادر ، وانا منكمش فى مكانى لا اعرف كيف ارد عليه • ان الحق معه • الجميع معهم الحق كل الحق اذا كان من يوجهون اليه هجماتهم فقيرا معدما • يا الهى كم هو ضائع حق الفقير المسكين •!

كورو : اوه ، ياصديقى انى ارثى لحالك • ولكن هذه الحكومة الجمهورية التى كنت من اشد المتحمسين لمجيئها ، ومن اعتى من مهدوا الطريق لتوليها مقاليد الامور ، الم تفكر فى انصافك منذ ان استتب لها الامر عام ١٨٧٠ ؟

دوميه : كنت آمل فى الجمهورية ، ولقد جاءت ولكن لاشىء قد انصلح • العدالة مازالت عرجاء • والسبب فى ذلك ان جمهورية الراسماليين هكذا • لايكفى ان تاتى الجمهورية لتحل محل الملكية الفاسدة هذا مجرد تغيير سياسى، هذا تغيير فى شكل الحكومة فحسب . انما التغيير الذى يجب ان ياتى لتتغير الاوضاع تغيرا جذريا وتنصلح الامور انصلاحا عميقا هو ان تزول دكتاتورية راس المال ، ان تنتزع انياب الراسماليين وتقلم مخالبهم • ان يتغير المجتمع الراسمالى الى مجتمع آخر ، اكثر عدالة وانسانية ورحمة واكثر كفالة للفرص المتكافئة امام الجميع ، مجتمع لايجد المواطن فيه كرامته قد مرغت فى التراب لمجرد انه لايملك المال اللازم لشراء قوت يومه مجتمع لايشترى فيه كل شىء بالمال ، حتى الشرف •

— ٢٦ —

ولكن النهاية المحتومة كانت قد دنت • لقد استهلكت حياة الكفاح دوميه وهدت قواه • وحتى عندما جاء اليه التكريم ماكان بحاجة اليه بل كان بحاجة الى الراحة والسكينة فحسب وعندما اهدته الجمهورية وسامها رفضه •

دوميه : اننى جد عجوز الآن ، وبصرى قد زايلنى فما الجدوى من التكريم والتبجيل ؟ (يتهدج صوته) ان كل مااحتاج اليه فى أيامى القليلة الباقية • هو الراحة وهدوء البال ماذا افعل بهذا الوسام ؟ عيناى الذابلتان ماعادتا تلمحان بريقه ، وصدرى المتهدم ماعاد يقوى على حمله •• (يسعل)

— ٢٧ —

(طرقات شديدة على الباب)

الزوجة : ترى من يكون هذا الطارق ؟ انه يدق الباب بشدة •

دوميه : (بصوت متهدج ساخر)الا تعرفين من الطارق ؟ لابد انه صاحب البيت اللعين • انه يهددنا كل يوم بالطرد ، اذا لم ندفع اليه الايجار المتاخر الذى تراكم علينا الآن الشهر تلو الشهر • استعدى اذن • احزمى متاعنا هذا القليل فقد آن الاوان لان يقذف بنا الى الشارع (يضحك ضحكة مريرة) عبقرى انا . يقولون انى عبقرى ، لكن ماذا تساوى عبقريتى ؟ (يتعالى الطرق من جديد) •

الزوجة : أوه دوميه ، اننى اتوجس خيفة ، ولا يطاوعنى قلبى على الذهاب لفتح الباب •

دوميه : وما الذى تنتظرين ؟ نحن ليمونة امتص رحيقها ، ولم يبق الا ان يلقى بنا الى القمامة • سامضى انا لاستقبل امر الطرد • انها المرة الاولى التى احمد الله فيها اننى قد اصبت بالعمى ، فلن ارى وجه ذلك الحقير صاحب البيت • (يمضى الى الباب بخطى متخبطة ثم يفتحه • ويكون الجهد قد انهك دوميه العجوز) آه ، من انت ايها القادم ؟

الرسول : طاب يومك ياسيد دوميه • انى احمل اليك رسالة

دوميه : رسالة ؟ ممن ؟

الرسول : من السيد كورو • انه يبلغك تحياته بمناسبة عيد ميلادك •

دوميه : (مستغربا) عيد ميلادى ؟ (متذكرا) آوه ، اجل عيد ميلادى اليوم حقا •• فقد ولدت فى السادس والعشرين من فبراير عام ١٨٠٨ • ياللعنة ، لقد نسيت حتى تاريخ ميلادى • (يضحك بمرارة) ولكن ماذا يقول الخطاب يابنى ؟ هلا تفضلت بقراءته لى ؟ فانا كما ترى قد اضحيت ضريرا لا ارى الناس والاشياء من حولى الا اطيافا باهتة تسبح فى الظلمة الرهيبة ، فما بالك بالخطابات يابنى ؟

الرسول : (يفض الخطاب ويقراه لدوميه) : « عزيزى الصديق القديم ، وجدت ان لى بيتا صغيرا فى فالموندوا بالقرب من جزيرة آدم ولم اكن اعرف ماذا افعل به • ثم خطر لى ان اهديه اليك • ولما كانت الفكرة قد راقت لى فقد ذهبت الى الموثق وسجلته باسمك • اننى لم افعل ذلك من اجلك بل من اجل اغاظة صاحب البيت •• المخلص لك : كورو »

دوميه : (غير مصدق) يهدينى بيتا فى عيد ميلادى ؟! (ينفجر متاثرا) اوه ، ياالصديق الكريم ، ياكورو الطبيب الخير العطوف الذى احب اصدقاءه وزملاءه الفنانين من كل قلبه • لقد ضمن لى كورو العزيز سقفا احتمى به انا وزوجتى العجوز هذه السنوات القليلة التى بقيت لنا • (ينفجر باكيا ثم يتمالك نفسه ويقول للرسول

بصوت متهدج) فى عام ١٨٧٣ اضطررت يابنى ان اهجر القلم والحفر آسفا كسيفا ، فلم تعد عينـــاى الكليلتان تريان الناس الا اشباحا والاشياء مبهمة تحيطها العتمة . ولم أعد قادرا حتى ان اصور ، فماعدت اتبين الالوان بوضوح ، واضحت تبدو امام ناظرى قاتمة لافارق فيها بين الاخضر والازرق ، وبين البنى والاحمر ، وبين البرتقالى والاصفر . تبدو الالوان كلها فى ناظرى رمادية . لم أعد أتبين الاشكال الا متى كانت جرمة للغاية . (يلهث) ولذلك صورت لوحة كورو صديقى بلون واحد نظـــرا لحالة بصرى .

الرسول : هون عليك ياعزيزى دوميه . اذا كنت قد اضحيت بلا عمل واذا كان بصرك قد زال ، فان مكانتك فى قلوبنا لن تزول .

دوميه (متهدج الصوت) اوه ، شكرا يابنى ، شكرا . لكن من انت ؟ اننى لم أسألك من تكون ؟

الرسول : انا مييه يادوميه ، فرانسوا مييه ، واذا كنت من جماعة الباربيزون مثل كورو ودوبينى وروسو الا اننى قد تأثرت بفنك . هذا لا انكره . لقد ادخلت العنصر الانسانى فى مناظرى الطبيعيـــة ، واهتممت بان اظهر الكادحين فى الارض ، متجها فى لوحاتى اتجاها اجتماعيا

دوميه : اوه ، انت مييه ؟ لقد حدثنى عنك صديقى دوبينى . بارك الله فيك يابنى . بارك الله فيك . (متنهدا) اننى يابنى شعلة لاتنطفىء . سنزول جميعا ولكننا نسلم تلك الشعلة الوضيئة الى من يأتون بعدنا .

الرسول : كثيرون من الرسامين يادوميه عقريون ، لكن انت فيك شىء ليس فى احد غيرك . كنا نستمع من خلال رسومك الى افراد الشعب يتحدثون الى بعضهم بعضا بلا كلفة او عناء . كنت اتابعك يادوميه فى تصاويرك يوما فى اثر يوم واعجابى بك يتزايد كل يوم . وعندما حجرت الرقابة السياسية عليك فهمت جيدا مبلغ القوة الكامنة فى انتاجك . الكل يفتقدك اليوم . ولا زالت فى القلوب كما كنت رغم ان رسومك لاتخرج الينا . انك ادليل على ان العبقرية عالم قائم بذاته .

دوميه : لقد طردت من عملى ، ولم أعد مرغوبا فى لوحاتى ورسومى ، ويقولون انها باهتة (قاتمة لالون فيها ولا جمال ، وان شخوصى تبدو كراقصين ماتت معنوياتهم .

الرسول : يخطىء من يعتقد ذلك كل الخطأ . ان رسومك فيها من اللون مافى اكبر اللوحات . انها تنطوى على اكثر من مجرد الابيض والاسود . انها توحى باللون كما توحى بالفكرة . وهذه سمة فن على غاية من السمو . اننا نعرف اثنين يجيدان الرسم اجادة رائعة . الاول هو انجر والثانى هو انت . انكما تكملان الطبيعة التى تصورانها ، وتقولان ما تريدان أن تقولاه بكل بلاغة .

دوميه : انجير بارع فى التفاصيل ويجيد الرشاقة والرقة فى التعبير .

الرسول : لكنك انت العبقرى الذى لاعيب فيه ، الا العبقرية المفرطة .

فى ربيع عام ١٨٧٨ نظمت جماعة من اصــدقاء دوميه برياسة صديقه الشاعر فيكتور هوجو معرضا لرســوم ولوحات الفنان العجوز فى محل ديران رويل .

وكم من مرة نجد الفنان غير البارع يحاول ان يشرف مخلوقاته ويمجد اعمالهم واذا به لذلك ، ولذلك فحسب ، يفرغهم من الروح والحياة . أما شـــخصيات دوميه فهى شخصيات حقيقية ، من لحم ودم ، من عظام وجلود ، من روح تغلى فى هياكلها وتحت أرديتها . الروح يتطاير شررها من النظرات والعيون المتسعة الحدقات ، والقسمات النافرة والرقاب المطوطة المعروقة ، والاذرع الممتـــدة المبسوطة فى حركات درامية لايقوى ان يأتيها الا أبرع الممثلين والممثلات .

وهل الوجود غير مسرحيات تمثل ، وفصول يســــدل الستار فى آخرها ليرتفع عن فصل آخر ، وآخر ، وقد تعدل الممثلون او تغيرت ملابسهم واقنعتهم ومساحيقهم ؟ يتغير الديكور لكن الادوار واحدة ، والمأساة واحدة ، والمهزلة واحدة . قد يكون الممثل فى ثياب صعلوك او فى حلة امير أو بزة رجل سياسة ولكن العواطف واحدة والاهواء واحدة ، والاطماع واحدة اجل ، الشر ، هو هو عندالبدال الصغير كما هو عند الامير ، والجشع هو هو عنـــد الجزار الذى يقطع فخذ الخنزير بساطور كبير كما هو عند الجراح الخطير الذى يجرى مشرطه فى جسد المريض الفقير المسجى امامه بلا حول ولا قوة . والنفاق هو هو فى خطبة رئيس الحزب فى جموع الشعب الجائع كما هو فى همسة العاشق الولهان فى اذن معشوقته ذات البائنة المغرية والميراث الدسم ، والفجور هو هو على قسمات الشرطى الودود وعلى ملامح القاتل الاثيم ، والجوع هوهو فى بطن اللص الذى لم يسرق كسرة الخبز الا ليسكت صرخات الامعاء الخاوية ، وكرش القاضى المنتفخ الاوداج المتربع فى كرسيه الوثير .

ان دوميه هو فنان الواقعية الدافئة بانفاس بشر تغلى فى عروقهم الشهوات والاهواء بانفــاس بشر يتربصون بعضهم ببعض ، وينصبون شراكهم لبعض ، ويوقعون بعضهم بعضا ، ويفترسون بعضهم بعضا . ويمضى دون كيشوت بين هذه المخلوقات الرديئة الشقية نحيلا هزيلا منتصـــب القامة فى اباء وشمم وترفع ، مشهرا حـــربته لينصر المظلومين ويأخذ بأيدى الضعفاء ، ويطبق مبادىء الشهامة والمروءة فى عالم يعتبر من كان شهما نبيلا مغفلا وجحشا كبيرا .

(همومات الزائرين فى المعرض)

لنتجول قليلا فى ارجاء المعـــرض . ان كل شىء فى لوحات دوميه قد دبت فيه الحيـــاة وتدفقت وهاهى ذى لوحته (اللصوص والحمار) اننا نرى فيها اللصـــين المشتبكين فى مشاجرة صاخبة ، وقد أمسك كل منهمـــا بخناق الآخر ، ومضى يوسعه ضربا عله يلقيه ارضا او حتى يصرعه ، لكى تبقى له الغنيمة ويفوز بها سائغة له .

وفى هذه اللوحة كل شيء فى حالة حركة حتى الاشجار والحجب تشارك اللص الثالث فراره بالحمار المسروق الذى يقتتل عليه اللصان الاخران ، وقد انتهز فرصة انهماكهما فى الشجار واللكم والضرب والركل ، وولى هاربا بالحمار موضع المشاجرة • الحق ان دومیه واحد من القلائل الذين يمكنهم بلورة عالم باسره من الحركة والتدفق بضربات قليلة مقتصدة من الفرشاة •

ولكن الانفعالات الحادة التى تستبد بشخوصه وترتسم على قسماتهم ونزعاتهم لاتبدو جائرة على التوازن العام للوحة ان كل شكل لدى دومیه يحتفظ بمكانه ووزنه رغم ترابطه الوثيق مع بقية الاشكال التبعية فى اللوحة • وعبقرية الخلق عنده من القوة بمكان اننا يمكن أن نسول لانفسنا أن نتناسى الموضوع لنتمتع بالاشكال فى حالة حركتهـا ، وبالخطوط الباسلة الجريئة المنتزعة بكل دقة من الواقع المشوش المضطرب الملآن بالضجيج والعجيج ، ونتذوق التضاد الرائع بين الاضواء والظلال ، والحـركة التى لايهدأ لها قرار •

(خطوات)

لنمض فى جولتنا بالمعـرض ، هاهى « الجمهورية » رسم تمهيدى لم ياخذ صورته النهائية • وهاهى لوحتـا دومیه « الشغب » و « المهاجرون » وهما من اعماله التى ترجع الى عام ١٨٤٨ عندما انفعل بالثورة وانشغل باله بها • وهناك أيضا « الطحان » و « الصبى والحمار » وترجعان الى عام ١٨٤٩ و «دون كيشوت يذهب الى العرس » وترجع الى عام ١٨٥٠ و « الحوريات المطاردات » الراجعة الى عام ١٨٥١ ثم « الغسالة » وترجع الى عام ١٨٦١ و ((القصاب)) وهى من أقدم لوحاته . وها هى النسخة التى نقلها عن لوحة روبينز المسماة « الحسـناء » وقـد اعجب دومیـه بروبينز اعجـابا فـاق كل اعجاب •• وهنـاك ايضـا « منظر نوتـردام من كوبرى سان ميشيل » ولوحته لنفسه وهاتان اللوحتان الاخيرتان ترجعان الى عام ١٨٣٠ (خطوات وهمهـمات الحاضرين بالمعرض) وهناك ايضا تنويعاته العـديدة لموضوعى « ذواقة الفن » و « دون كيشوت » وهناك ايضا لوحاته عن عربات السكك الحديدية والمركبات العمومية ، وغرف الاستقبال والانتظار ، ولاعبى الشطرنج والداما ، ولاعبى السيرك والنصابين والغشاشين والموسوسين • فضلا عن العديد من المناظر المستوحاة من المسرح مثـل كريسبان وسكابان .

هاهى شخوصه المتنوعة تطل علينا من جدران المعرض الحافل باللوحات والرسوم الناطقة

— ٢٩ —

ولكن ماذا جلب هذا المعرض ؟ لاشيء فقد كان اهتمام اهل باريس منصرفا فى ذلك الربيع الى فرقة من عازفى الماندولين والراقصات الاسبانيات وفدت من وراء جبال البيرنييه ، واثارت حماس الجماهير الباحثة عن الطرب والمتعة والترفيه • ولم يكترث الجمهور قط بمعرض ابن البلد ، حتى أن المعرض لم يغط مصاريفه ، مما أضطر الجماعة المنظمة له الى سداد اربعة آلاف فرنك من جيبها الخاص •

— ٣٠ —

مات الصديق الطيب كورو عام ١٨٧٥ ثم لحق به الجار الوفى دوبينى بعد ثلاث سنوات • وبعد عدة اشهر من العمى المطبق والتدهور الصحى الاليم هاجم شلل عام دومیه ثم خبت شمعته وانطفات حياته بين يدى زوجته وحيدا مهجورا ، دون أن يفكر فيه أحد . ولم يكن ثمة مال لدفن الفنان الفقير ويبدو ان المرء كما لايستطيع أن يحيا حياة لائقة دون مال فانه لايستطيع أن يموت ايضا ميتة محترمة دون مال • مات دومیه منسيا ودون اى تكريم • وبكل تقتير وتلكؤ صرفت الحكومة لارملته مبلغ احدعشر فرنكا لشراء قبر متواضع يوارى فيه الجثمان •• كما رفض عمدة فالموندا بكل اباء وشمم ان يصرف المبلغ الضئيل المقرر صرفه لجنازة من ادوا خدمات جليلة لبلدهم • بل ان بعض جرائد المعارضة انتقدت العمدة واتهمته بالاسراف لانه صرف الاحد عشر فرنكا لارملة مجرد رسام هزلى !

وفى الثالث عشر من فبراير عام ١٨٧٩ حمل اربعة رجال على كواهلهم نعشا من الخشب الابيض الرخيص • وفى هدوء عبر الموكب شوارع فالموندوا ونقل جثمان دومیه الى مثواه الاخير • اما الجمهورية الفرنسية التى عاشت بعده طويلا فلم تفكر قط فى أن ترد الى ابنها البار الذى افنى حياته فى التمهيد لمجيئها بعضا ولو قليلا مما يستحقه من تبجيل • ومنذ متى يحظى العباقرة الصامتون بالتقدير السريع ؟ منذ متى يلقى الافذاذ المتواضعون مايستحقونه من تكريم من بنى جيلهم المنغمسـين فى تفـاهاتهم وسخافاتهم ؟

— ٣١ —

ولما عرف ان دومیه قد اودع التراب وطواه القبر خرج بائعو اللوحات الماكرون من جحورهم واخذوا يتشممون حول البيت الصغير فى فالموندوا • ولقاء مايكاد يكون لاشيء اشتروا من الارملة الذاهلة اكداسا من اللوحات التى شـقى دومیه المسكين ليخلقها فى عالم لم يكن يريدها اذ ذاك •

ولم تمض بضع سنوات حتى بدات اسعار لوحاته ترتفع وتواصل الارتفاع وصارت اللوحات غير المرغوب فيهـا تعامل برقة كما لو كانت اولادا اعزاء •

وما من استاذ من اساتذة الفن لقى من التقليد مالقيه دومیه •• فازاء الاثمان الخيالية التى وصلت اليهـا لوحاته ورسـومه لعب الافاقون ومزيفـو الفن دورهم ، وبخاصة انهم استسهلوا تقليد لوحات دومیه ورسومه • ومما زاد الطين بلة أن كثيرا من رسوم دومیه وتصاويره غير الكاملة بيعت فى اعقاب وفاته لقاء ثمن زهيد • فقام المزيفون وادعياء الفن باتمامها وتكملتها ثم بيعها على انها كلها من قلم دومیه العظيم او فرشاته • لقد كان

دومييه مفترى عليه بعد مماته كما كان مفترى عليه فى حياته .

- ٣٢ -

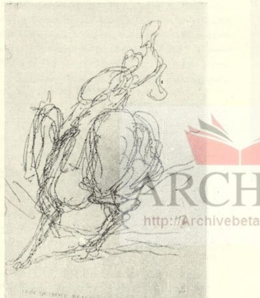
ما الذى قدمه دومييه لتيار الفن الحديث ؟ مثل القليل من الفنانين الكبار لم يكن دومييه واحدا ممن ساروا فى التيار الرئيسى للفن الحديث مباشرة ، ولكنه كان رافدا من الروافد التى صبت فى المجرى الرئيسى . وبعد سنوات من موته اعترف بتأثيره العميق على الفن الحديث . لقد كان دومييه سابقا لعصره بكثير . وعلى عكس الفنانين التقدميين اليوم الذين يتمسكون بان العصرية تعنى ان يكون الفن لامعنى له ــ على العكس من هؤلاء التقدميين كان دومييه التقدمى متمسكا ومؤمنا تماما بان الفن لابد ان يكون لغة تفاهم وتخاطب مشتركة ، مفهومة ومنطقية وغير محيرة

ان الفنان يجب ان يعرف مايقوله ، وأن يعرف كيف ينقل مايقوله الى افهام الناس وقلوبهم ببراعة واقناع . لابد ان يكون الفن مقنعا ، ولا مدعاة للحيرة والضياع . وبلا جعجعة ولا ثرثرة فى النظريات مضى دومييه ينتج اعمالا تنقل الى الناس افكارا وفى الوقت ذاته هى روائع فى الخط والشكل والثقل واللون . روائع من الفن الحديث . وكل لوحة توصل الى الناظر معنى عميقا ، وتثبت انه ليس ثمة حاجة قط الى التضحية بالشكل فى سبيل المضمون ، وان ارفع صور الفن واكثره كمالا هو تفاهم وايصال الافكار الى الاذهان والقلوب فى كل وقت وكل مجتمع .

واذا كانت اعمال دومييه قد تبدو فى بعض الاحيان محدودة بالحقبة التى رسمت فيها وبالقصة المحلية التى تحكيها الا ان الواقع انها تمتد الى ابعد من بلدة ، والى ابعد من القرن الذى عاش فيه . ان فن دومييه مكرس تماما للانسان . والرائع حقا فى فنه هو قدرته الفائقة فى التعبير عن بطولة الرجل العادى . انه البطل الشهيد ، والعملاق والقزم ، فى آن واحد ، مستخدما فى ذلك ابسط الوسائل وبلا استعانة بما نسميه بالعواطف الكبيرة ، والانفعالات الطنانة انه لايواجه مواقف ضخمة ، بل يواجه مواقف عادية مألوفة تجرى تحت اسماعنا وانظارنا كل يوم . الا انه كان على قدرة فذة فى تحويل ماليس الا مزحة أو نكتة الى دراما كاملة مهولة

كان دومييه يرسم اللحظة التى عاش فيها بكل صدق واخلاص وصراحة . واذا عد بعد ذلك فنان كل لحظة فلان اللحظة التى وضع اصابعه على جوانبها الانسانية هى اللحظة التى نحياها اليوم والتى سنحياها غدا بل وبعد غد .

لقد رسم دومييه وصور منكودى عصره والمستفيدين من تعاستهم . لقد اخترق قناع الوقار الزائف وعرض لنا عراة . المنافق ، واللص ، والصعلوك ، والافاق ، والعاهرة .. وصور الفقير الجائع الصابر ، ومحدث النعمة المنتفخ الاوداج والمعارض المتحمس للاشىء ، والممثل الذى يحرك العواطف ، والموظف الكبير الفاسد المرتشى ، ورجل العدالة الخسيس ، والطبيب الدعى ، والشحاذ الذى يتاجر فى عاهاته . وباختصار عرض لنا كل معاصريه وكم يتعرف عليهم الناس اليوم بكل سهولة ويسر ، كما لو كانوا معاصرين لهم ؟!

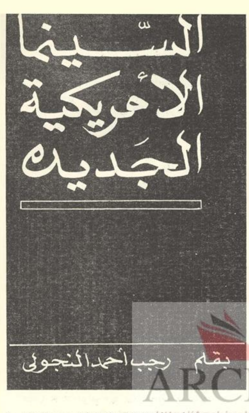


دراسة تحضيرية لدون كيخوته

المراجع :

1. — Claude Roger Marx. Daumier (Paintings) 1961
2. — Julien Cain : Daumier (Les gens de justice) 1954
3. — Robert Rey; Honoré Daumier, 1959
4. — Floret Fels; Daumier, 1926
5. — Charinsol; Honoré Daumier (1808-1879), 1929
6. — Jean Adhémar; Honoré Daumier, 1954
7. — Bernard Myers; 50 great artists, 1953
8. — Sarah Newmeyer; Enjoying modern art, 1955.

وعدد ٧ يوليو ١٩٦١ من مجلة Time صفحة ٤٤ وما بعدها





الظاهرة الاولى فى دنيـــا السينما خلال السنوات الماضية ، هى بلاشك ظهور حركات الموجة الجديدة فى كل مكان تلك الحــركات التى يقودها سينمائيون شبان ، يهدفون الى تحرير فن السينما من كل مايعوق تقدمه وازدهاره ، يهدفون الى خلق قواعد جديدة للانتاج والتعبير .

ومن أبرز تلك الحركات الشابة حركة « السينما الأمريــكية الجديدة » فى نيويورك وهى الحركة التى بدأت بشكل فردى منذ عام ١٩٤٨ ثم تبلورت أهدافها واتجاهاتها فى البيان الأول لهـــا الصادر فى ٣٠ سبتمبر ١٩٦٠ .

ولسوف نحاول فى هذه المجالة شرح الأسس المادية والجمالية التى تقوم عليها هذه الحركة .

فى البيان الأول لحركة « السينما الأمريكية الجديدة » نتعرف على الأهداف التى تؤمن بها الحركة وتسعى لتحقيقها ، ونلخص هذه الأهداف فيما يلى :

١ ـ الايمان بأن السينما هى تعبير شخصى ، لذلك فمن البديهى رفض أى تدخل من جانب المنتجين والموزعين والمستثمرين قبل أن يصبح العمل معدا للعرض على الشاشة .

٢ ـ رفض الرقابة ونظام الرخص ، ونظم الجمارك الأمريكية . فلم يشارك الاعضاء المنضمون الى الحركة فى وضع أى قانون خاص بالرقابة ، وكما أنه ما من مسرحية أو قصة أو مقطوعة موسيقية تحتاج الى ترخيص من أى شخص كان ، فان للأفلام الحق فى أن تنتقل من بلد الى بلد حرة من الرقباء ومقص البيروقراطيين .

٣ ـ البحث عن اشكال جديدة للتمويل ، والعمل على انشاء طرق لتمويل الفيلم واقامة قواعد لصناعة سينمائية حرة .

٤ ـ محاولة القضاء على اسطورة الميزانية ، مبرهنة بذلك على انه من الممكن صناعة افلام جيدة وقابلة للتسويق العالمى ، بميزانية تبلغ من ٢٥ ألف دولار الى ٢٠٠ ألف دولار .

٥ ـ القضاء على سياسات التوزيع والعرض الحالية .

٦ ـ اقامة مركز تعاونى خاص بالجماعة .

٧ ـ اقامة مهرجان خاص « بالايست كوست » مركز الحركة ليكون ملتقى للسينما الجديدة فى جميع أنحاء العالم .

ويعلق الناقد الأمريكى « جيدون باشمان » على الحــــركة الجديدة بقوله « أن هؤلاء المخرجين يعتقدون أن الفيلم هو شكل تعبير ذاتى مثل أى عمل فنى آخر . والبعض يعترف بأن الأمـر متعلق بمجهود جماعى ، قائم على فريق حرفى ، ولكنهم يعتقدون أيضا أن المخرج هو الخالق الوحيد للفيلم . وهذا شىء هام فى الولايات المتحدة حيث جرت العادة أن يكون للمنتج اليد العليـا

وهم يعتقدون ايضا أن الميزانيات المحدودة تسمح بهذه الحـرية للمخرجين ، فهى لم تعد تمثل عنصرا معوقا ، بل على العكس اصبحت عنصرا خلاقا أساسيا ، والذى يهمهم هو الافلام أولا ، وبعد ذلك المال ، وسوف يظل غالبيتهم يهتمون بالسينما حتى ولو لم يربحوا منها أى شىء . وهم بذلك يقلبون الاسس التى تقوم عليها صناعة السينما رأسا على عقب باصرارهم على عمل الافلام قبل البحث عن مصـــادر التمويل . وهم يعتقدون أن التوزيع والعرض ما هو الا امتداد للعمل نفسه وكذلك للحصول على الاموال لتنفيذ أفلامهم التالية التى تكون فى العادة مكتوبة منذ فترة طويلة .

غير أن البعض على وعى تام بمشاكل التوزيع ، وقد اتحــدوا لايجاد الحلول لها ، ويستطرد « باشمان » قائلا : ان هـــؤلاء السينمائيين ملتزمون ، وفى حالات عديدة ، فانهم قد مارســـوا وسائل تعبيرية أخرى كالكتابة والرسم وذلك الجانب من الفنون البصرية الذى يمارس بمفرده ، ونعنى به التصوير الفوتوغرافى ، ولكنهم جاءوا الى السينما لأنها تبدو أفضل التركيبات الفنية ، وهم يشاركون فى الحركة العامة للثقافة المعاصرة ، وبالنسبة اليهم يظل الفيلم وسيلة وليس غاية فى حد ذاته .

وهم يمارسون الاخراج بطريقة رشيدة . لقد وجد دائمـــا أناس عشقوا السينما الجديدة ، ولكنهم كانوا فنانين طليعيين ،

بالمعنى الكلاسيكى للكلمة أى ثوارا لم يقلبوا أى نظام قط ،واليوم لايخشى هؤلاء الرجال مواجهة مشكلتى التمويل والتوزيع مواجهة حازمة .

ـ ٢ ـ

ان السينما الأمريكية الجديدة ، لم تقلب الأسس الاقتصادية للسينما رأسا على عقب فحسب بل أسهمت كذلك فى ابتكار أساليب جديدة على المستوى الجمالى ، واذا تميزت هذه السينما بشىء فهو تنوع أساليبها ووسائلها التعبيرية تنوعا كبيرا بشكل لانستطيع معه أن نحصرها الا لو حللنا أسلوب كل مخرج على حدة وسنكتفى هذه المرة بعرض أهم هذه الأساليب ، وابراز أهميتها وجدتها فى ميدان الابداع السينمائى .

تنقسم السينما الأمريكية الجديدة الى قسمين : «التجريبيين» أمثال « مايا درين » و « بللا روماس » و « هانس ريختر » ، و « سيدنى بيترسون » وجل اهتمامهم موجه الى اكتشاف اللاوعى مع تطوير شاعرية سينمائية عالية وتجريدية متحررة من قيود الزمان والمكان ، و « الواقعيين » وهم الأكثرية أمثال « سيدنى مايرز ، وليونيل روجوزين ، وريتشارد ليكوك ، وجون كاسافيتس، وجوناس ميكاس ، وشيرلى كلارك .. الخ » وهم على عكس التجريبيين يهتمون باستكشاف الواقع بطرق أكثر ألفة وواقعية.

يقول « جوناس ميكاس » الناقد السينمائى الأمريكى وواحد من زعماء هذه الحركة « من الخطأ أن يطلق النقاد على هاتين الفئتين من المخرجين باللاهوليوديين الواعين ، فهم لم يتجمعوا معا لمحاربة هوليود ، بل انهم كانوا منفردين ، يحاول كل منهم بمفرده أن يعبر عن حقيقته السينمائية الذاتية لصنع سينمتهم الخاصة ، ومن العبث القول انه على المستوى الجمالى كانوا غير راضين عن أسلوب هوليود وموضوعاتها . ففى أفلامهم أرادوا أن يتحرروا من تلك الحلقة المغلقة ، حلقة « السينما كحرفة » ، هادفين اخراج أفلامهم بطريقة أكثر ذاتية ، ولكنهم لم يكونوا على وعى تام بتلك الطريقة ، وبالرغم من ذلك ، فقد كان هناك شىء واحد واضح : عليهم أن يتحركوا ، لايهم الى اين ، وأن يتعلموا من خلال التجربة » .

●

يمكن اعتبار فيلم «فى الشارع» (١٩٤٨) « لهيلين ليفيث » و « جانيس لويب » و « جيمس آجى » وهو فيلم تسجيلى صور فى شوارع نيويورك ، وفيلم « الرجل الهادىء » (١٩٤٩) لسيدنى مايرز ، وهو يحكى قصة غلام زنجى وحيد ومشوش نفسيا ـ يمكن اعتبارهما مقدمة لتلك الأفلام المستقلة ـ ذات التكاليف المنخفضة وأيضا بداية لأسلوب سينمائى جديد يطلق عليه كثيرا اسم « مدرسة نيويورك السينمائية » .

والفيلمان يعالجان موضوعات واقية ، ولا يستخدمان ممثلين ، وقد صورا فى أماكن أحداثهما بواسطة كاميرات مخفية ، وهما يمتلكان تلقائية فى الحركة تجعلهما يختلفان عن أعمال أسلافهما من الأفلام التسجيلية كأفلام « وليم فان رايك » و « بول ستراند » و « بيرلوز نتز » .

ان التكاليف المخفضة والمجموعات القليلة ، وخشونة التصوير التى فرضتها ظروف التصوير الجديدة غير المتوقعة كانت الدافع الى تحرير أعمالهم من الأشكال البصرية والدرامية التقليدية التى بليت بل وأجبرتهم على النظر الى الأشياء القديمة من زاوية جديدة وعلى ضوء جديد .

ومن ناحية الموضوع والأسلوب ، يبدو أن « فى الشارع » و «الرجل الهادىء» يشيران الى الاتجاه نحو التجارب الجديدة ، هما يطبقان تماما اقتراح « جيمس آجى » ذلك الرجل الذى ساهم أكثر من غيره فى موضوع القواعد الجمالية لمدرسة نيويورك السينمائية ، ذلك الاقتراح الذى يقول « ان الأفلام التى أتشوق الى رؤيتها مستقبلا ، ليست الأفلام التسجيلية وانما أعمالاقصصية تتحرك مع وضد وبالاشتراك مع واقع غير مصنوع وغير متدرب عليه » .

●

وفى « الهارب الصغير » (١٩٥٣) ويحكى مغامرات طفل صغير فى جزيرة « كونى » دفع « موريس انجل » تكنيك التكاليف المخفضة الى الأمام فى أفلام درامية ، وبمهارة واثقة استخدم نيويورك كخلفية ليبرز فكاهة وشاعرية الحياة اليومية ، وقد صنع أفلاما ذات تكاليف مخفضة صالحة للسوق التجارى الواسع ، وهكذا حطم أسطورة المليون دولار للفيلم الواحد ، وقد ساهم هذا الفيلم أكثر من غيره فى نمو الأفلام الطويلة المستقلة ذات التكاليف المخفضة فى أمريكا . وفى فيلميه التاليين Lovers and Lillipops (١٩٥٥) و « أعراس وأطفال » (١٩٥٨) وسع « انجل » تجربته فى مجالى الصورة والصوت . لقد حسن واستخدم بنجاح الكاميرا المحمولة والمزودة بجهاز تسجيل للصوت يعمل فى وقت واحد مع الكاميرا ، حتى أن ريتشارد ليكوك بنفسه وهو من أهم مبتكرى تكنيك جديد فى التصوير قال « ان كاميرة موريس انجل تخلصت تماما من التعقيدات المعتادة التى تطرأ عن تغيير مواقع الكاميرا . ان كاميرة انجل تستطيع أن تتحرك فى أى اتجاه مع حد أدنى من الاستعداد والاعداد ، ان فيلم « أعراس وأطفال » هو أول فيلم مسرحى يستخدم طريقة متحركة تجمع بين الصوت والصورة وهى طريقة ستكون بالغة الأهمية بالنسبة للسينمائيين ، وانه فى هذا الميدان بالذات ، ينبغى البحث عن المقومات غير المستقلة للفيلم » .

ولقد قام « موريس انجل » أيضا بتجارب على تركيبات لقصص خالية من العقدة ، فأفلامه متحررة من الدرامات المفروضة ، على عكس أفلام أقرانه فى نفس الفترة ، وهو يركز على الأحداث اليومية المعهودة ، وعلى علاقات الشخصيات الرئيسية ، وهو يعتمد كثيرا على الارتجال مما يعمل على تحطيم التقاليد الأدبية والمسرحية فى العمل السينمائى ، ان أهمية أفلام موريس انجل سوف تزداد مع الزمن ، فأفلامه هى وثائق لابديل عنها لأمريكا فى منتصف القرن ، ان صدق تفاصيلها وصفاء أسلوبها وموضوعية عمل الكاميرا فيها ، كل هذه العوامل ، تضعها فى جانب آخر من أفلام التسلية الأخرى لتلك الفترة ، ومع On The Bowery (١٩٥٦) و « عودى يا أفريقيا » (١٩٥٨) زود « ليونيل روجوزين » السينما الأمريكية المستقلة ، بتيار قوى من الوعى الاجتماعى ، و « عودى يا افريقيا » حسب وصف روجوزين نفسه يهتم أساسا بالظروف الانسانية كما توجد فى اتحاد جنوب افريقيا تحت نظام الحكم القاسى هناك » .

ويستطرد روجوزين قائلا « قد يكون الفن مطلقا ،ولكننى أعتقد انه لابد أن يقوم بدور ايجابى ، وينبغى أن ينبت الشكل من خلال المضمون ، ومن خلال زماننا ، وينبغى على الفنان أن يلتزم بقضايا عصره بأقوى الوسائل الممكنة .

وكانت مساهمة « روجوزين » فى السينما الجديدة من ناحية الشكل هو فى التحويل القوى للواقع الى دراما ، وهذا المخرج بين التسجيلية والدراما أتاح له أن يسجل حقيقة الموقف من خلال شفاه الناس انفسهم الذين يحيون ذلك الموقف ، ويخلق دراما مؤثرة فى حد ذاتها .

ويكتب روجوزين عن طريقته قائلا « لاقتناص الواقع تلقائيا ونفحه الحياة ، هناك أشياء ضرورية أكثر من مجرد اختيار أناس ووسط ، فينبغى ان نسمح لهؤلاء الناس أن يكونوا أنفسهم ، وان يعبروا عن انفسهم بطرقهم الخاصة ولكن تبعا للتجريدات والموضوعات التى يرغب المخرج رؤيتهم فيها ، وهذا شىء مختلف تماما عن طريقة كتابة السيناريو التقليدية التى تكون كل الافكار والتجريدات هى أساسا من ابتكار الكاتب ، فباستخدام ممثلين محترفين ، وظيفتهم الأساسية هى اظهار هذه الأفكاروالتجريدات من خلال شخصياتهم . تكون النتيجة النهائية لمثل ذلك الفيلم هو شىء بعيد تماما عن واقع المجتمع المعبر عنه ، بالرغم من أنه قد يكون مرضيا كدراما ذات أفكار رمزية ، وفيها تكون وظيفة الحوار والممثلين الأساسية هى وصف أفكار الكاتب وموضوعاته . ولكن للتعبير عن الحياة الداخلية للناس فى وسط معين ، فاننى اعتقد أن الطريقة التى اتبعها فى افلامى هى اعمقها واصدقها » .

واستطاع « جون كاسافيتس » بفيلمه الاول « ظلال » (١٩٥٨) أن يدفع بتكنيك « الارتجال » فى مجال القصص الدرامية الى آفاق جديدة ، ان المضمون الذى رآه كاسافيتس وممثلوه ليس هو الواقعية السطحية وحدها تلك الواقعية التى استغلت جيدا بواسطة « موريس انجل » والواقعيين الجدد فان « ظلال » يمثل بالنسبة للسينما الجديدة تحولا الى الداخل ، أى نحو التركيز على الحقائق السيكولوجية ، وقد استخدم الجزء البسيط من الحبكة كاطار مفكك لكى يجوب ويعرض مشاعر الممثلين الخاصة ، مواقفهم وذكرياتهم وتصرفاتهم . ومن هنا كانت المقارنة التىعقدها كثير من النقاد بين « ظلال » وكتابات تشسيكوف ، ان الممثلين والمخرج يرتجلون على طول الفيلم باحثين فى داخل تجاربهمالذاتية، يتصرفون بلا الزام وبلا تنوعات درامية ، ان ايقاع الفيلم لاتخلقه الأفكار التى يحتوى عليها ، وانما يخلقه الناس الذين فى داخله وجوههم وحركاتهم ، نبرات اصواتهم ، سكناتهم وتلجلجاتهم ، واقعهم النفسى الذى يتكشف من خلال اكثر المواقف والحوادث اليومية تفاهة ، وبدون أن يدروا ، خلق جون كاسافيتسومجموعته عملا يتحرك بحرية فيما اسماه سيجفريد كراكور « الكاميراواقع» اى فيلم متحرر من اى أفكار ادبية ومسرحية .

وتستمر تلك المغامرة الممتعة لاكتشاف الواقع والخوض فى اعماقه ولكن بشكل مختلف مع « سيدنى مايرز » وفيلمه « العيون الوحشية » (١٩٥٩) يعتمد فى أسلوبه على تكنيك الكاميرا /عين ذلك الاسلوب ابتكره المخرج السوفيتى « دزيما فيرتوف » منذ ثلاثين عاما مضت فى روسيا ، لقد تحسست كاميرا « سيدنى مايرز » مثلما فعلت كاميرا « دزيما فيرتوف » من قبل وسجلت الحياة الأمريكية المعاصرة ، ومع ذلك فهناك اختلاف أساسى بين الرجلين « ففيرتوف » صور مظاهر الحياة السوفيتية الأكثر اعتيادا ، مثيرا فى النفس احساسا بالأشياء العادية ، وبحوادث اليوم الروتينية ، بينما يختار سيدنى مايرز الظواهر الأكثر غرابة والأقلها اعتيادا ، أى انه يصور الاستثناء . وكاميرا سيدنى مايرز جامدة وباردة ، فهو ينظر الى التراجيدى المحزن بنفس الانفعال الذى ينظر به الى الشرير والفاسد ، ومع ذلك « فالعينالوحشية» درس بارع فى تكنيك الكاميرا / عين ، ذلك التكنيك الذى طوره « ريتشارد ليكوك » الى حد الكمال خلال السنوات القليلةالماضية ولكن مع اضافة شىء كثير من ذاتية المخرج وشخصيته فأثر تأثيرا بالغا فى حركة السينما المستقلة فى أمريكا . لقد أخرج ريتشارد ليكوك عدة أفلام من بينها « كوبا نعم ، يانكى لا » (١٩٦٠) ، و Eddrei, Primany (١٩٦٠) ، ولقد برهنت تلك الأفلام مرة أخرى على المقدرة الهائلة فى تسجيل الحياةبشعرها ونثرها ، وهى حقيقة ظلت دائما فى طى النسيان منذ صور « لوميير » Lumière أولى لقطاته فى الشارع .

ان تجارب « موريس انجل » بواسطة الكاميرا المحمولة والمزودة بجهاز تسجيل صوت ، ساهمت كثيرا فى هذا التطور ،وقدتحسنت هذه الكاميرا كثيرا خلال السنتين الأخيرتين ، واستمرتالتجارب دون توقف ، تلك التجارب التى أتاحت « لريتشارد ليكوك » ان يختصر جماعة الفنيين الى شخص واحد وبذلك أصبح الآن صانع الفيلم هو نفسه المخرج والمصور ومسجل الصوت كلهم فى شخص واحد . كما أتاحت للمخرج أن يذهب الى أى مكان ، وان يراقب الموقف دون ازعاج للذين يصورهم ويسجل دراما أو مجال الشىء الذى يراه .

وهناك اليوم كثيرون من المخرجين الشبان فى كلمكان من أمريكا يعملون فى انتاجات مستقلة ذات تكاليف منخفضة ، وهذا شىء لم يحدث من قبل . وهناك شعور عام بأن السينما هى فقط فى بدايتها وان السينما الآن قد أصبحت فى متناول ليس فقط اولئك الذين يملكون التنظيمات القوية والفنيين الخبراء ، وانما أصبحت أيضا فى متناول أولئك الشعراء ذوى الحساسية المرهفة والذين يفضلون الخلوة ، والذين تظهر مقدرتهم على الملاحظة والتخيل والابداع أكثر مما تظهر فى الخلوة .

القتيل والضحية

قصة بقلم

حمدى أبو الشيخ



ثالثة يجثم أمام المحقق ، راكعا تحت مكتبه ، مصوبا عينيه اليه ٠٠ دخل غرفة التحقيق يزحف على أربع ٠٠ حين جاءوا به أول مرة سأل المحقق كيف أتى هذا المسخ من القرية حتى النيابة ٠٠ وأجاب الخفير الذى أتى به أنهم أحضروه فى عربة عامة ثم حمله واحد من الشهود القادمين معه حتى استقر فى هذا المكان ٠ نظر المحقق اليه طويلا ٠٠ سأله عن اسمه وسنه ٠٠ نصف انسان فقط هذا المسمى عبدالرحمن عواد البالغ من العمر أربعين عاما ٠٠ نصفه الاعلى مصلوب على الأرض وكأنه مشدود بالمسامير ونصفه الأسفل مكوم تحته ملفوف فى جلبابه الطويل المفصل لرجل كامل فضاعت معالم خلقته ٠٠ سال المحقق ان كان قد حدث له حادث من قبل أو أصابه مرض فى طفولته ٠٠ وأجاب واحد من الواقفين انه خلق هكذا لكن عجزه لم يحل بينه وبين الأرض وزراعتها والسهر على رعايتها ٠٠ جبار ياسعادة البك جبار ، وكل ذى عاهة جبار ٠٠ وينظر المحقق اليه طويلا ٠٠ لماذا لاترينا شطارتك ٠٠ يقولون انك جبار لكنك لاتزيد على خرقة ٠٠ لماذا لاتشهد بالحق ورزقك على الله ٠٠ هل سيفعل بك أحد اكثر مما أنت فيه ٠٠ انطق انطق يا ابن الـ ٠٠ اكثر من مرة وهو يدخل حجرة التحقيق ثم يخرج منها ثم يعيدونه اليها ٠٠ جاء

دوره للمرة الثالثة وقد أصر المحقق على أن ينطق عبد الرحمن بشيء أى شيء ٠٠ يقول كلمة واحدة قد تؤدى الى معرفة شيء أو نفى شيء ٠٠ فى أول مرة شيع بالتهديد والوعيد وفى المرة الثانية أنذر بارساله الى مركز الشرطة حتى ينطق تحت لهيب السياط والعصى ٠٠ فى هذه المرة الثالثة بدأ المحقق بالهذر والمداعبة ٠٠ هل تزوجت ياعبد الرحمن ؟ ويبتسم دون أن يرد ٠٠ وينطق واحد من الواقفين فى الحجرة ٠٠ أبدا ٠٠ من هى التى ترضى به ٠٠ وينظر عبد الرحمن شذرا اليه ٠٠ وابتسم الواقفون وامتعض وجهه ٠٠ وصرخ المحقق به ٠٠ ماذا تعرف عن حكاية محفوظ ؟! لقد وجدت الجثة فى ساقية حقلك ، سمع عبدالرحمن هذا السؤال أكثر من مرة وعجز عن الاجابة عليه ٠٠ أنت تسهر هناك كل ليلة ولا تغادر «الخص» القائم على ناصية الحقل قرب الساقية ٠٠ لماذا لاترد ؟! انطق ٠٠ أنطق يا ابن الـ ٠٠

●

ماهذه المصيبة التى جاءتك ياعبد الرحمن ٠٠ العمر كله وليس لى أو لأبى الراقد هناك فى الدار أو لأمى العجوز التى تقوم على أمرنا علاقة بما يجرى فى القرية بين عائلة العمدة وعائلة زيدان ٠٠ نزرع العشرين قيراطا التى لم تزد ولم تنقص خلال السنوات الطويلة ونكفى خيرنا شرنا ٠٠ فلماذا حلت بنا هذه الكارثة ولم تختر أرضا غير ارضى ٠٠ هل أرادوا أن تكون أرضا محايدة لمسرح الجريمة التى راح ضحيتها محفوظ زيدان وسيروح ضحيتها آخرون أن لم أنطق وأحدد الجانى وأشير اليه بأصبعى وأصرخ بأعلى صوتى ٠٠ هذا هو القاتل ٠٠ عبد النبى علوان ومعه عادل ابن العمدة وثالث معهما لا أعرفه ٠٠ وعينى هذه التى سيأكلها الدود تثقب الظلام اليهم وأذنى أيضا يثقبها صوت استغاثة المخنوق وأنات احتضاره ٠٠ ومر ثلاثتهم بى فى طريق عودتهم ونطق لسانى هذا الذى سيأكله الدود ٠٠ ماذا جرى ياعبد النبى وصرخ عادل ٠٠ أسكت يا ابن الـ ٠٠ وسكت بالفعل ولم أستطع أن أنطق وصرخ المحقق بعد ان فتح المحضر وبعد ان تلوت القسم أن أقول الحق ٠٠٠ وبعد أن راوغنى بالأسئلة ٠٠ ألم تسمع صوت أنات أو استغاثة ؟ لم يرد عبد الرحمن وأمر المحقق أن يخرجوه بعض الوقت خارج غرفة التحقيق ٠

●

ماذا يفيد الوقت وبماذا تنفع الساعات ٠٠٠ يومان كاملان مرا على الحادث ٠٠ فى الساعات الأولى من صباح الأربعاء ضاع محفوظ وعلمت أسرته بفقده ٠٠ وفى ساعة متأخرة من مساء الجمعة طفت جثته على وجه الساقية وطفت أخباره فى القرية كلها وغمرها الطوفان حتى وصل البندر والحكومة ٠٠ واليوم السبت ونحن فى النيابة ومحفوظ كان معى وحدى هذين اليومين ليل نهار ٠٠ يبيت معى فى الحقل وصوت استغاثته يوقظنى كل ليلة فى نفس الميعاد فأهرع اليه زاحفا مسافة قصبة تجاه الساقية ثم انكص راجعا ٠٠ اطمئن يامحفوظ واهدأ وليصمت أنينك الى الأبد ولتستقر روحك فى أعماق البئر أو فى أى مكان تريد سأقول كل شيء ٠٠ سأحكى كيف قطعوا الماء عن حقلك حتى يسحبوك الى رأس الحقل البعيد عند الساقية ٠٠ سأرشد عن قاتلك ولن يضيع دمك هدرا ولتنصب المشانق للسفلة والأوغاد ٠٠ ثم يكون بعد ذلك ما يكون ٠٠ وحين جئت اليوم صباحا فى العربة الى البندر كنت معى وفى دقيقة واحدة صمت العالم من حولى ٠٠ ثم دوت الصرخة العالية فى أذنى ٠٠ صوت عادل ابن العمدة يصرخ بأعلى صوته وتشدنى الصرخة العاتية من فوق كتف الرجل الذى حملنى حتى هبط بى فى النيابة ٠٠ اسكت ياابن الـ ٠٠

●

جلست أمه بجواره خارج الحجرة ٠٠ ماذا تقول العجوز لابنها ٠٠ لاشيء ٠٠ هى الأخرى لا تنطق ٠٠ بالأمس مر بها فى الدار نفر من عائلة القتيل وقالوا أنهم وجدوا الجثة فى بئر الساقية ٠٠ أسود خبر سمعته المرأة فى حياتها ٠٠ لماذا سكت عبد الرحمن يومين كاملين ٠٠ لماذا لم ينطق يابنت الـ ٠٠ ؟! هل له يد هو الآخر فى الموضوع ٠٠ عبد الرحمن لايغادر الحقل يا أبا عبد ٠٠ أبنك لا يفارق الساقية الا ماندر ٠٠ مارأيك فى صمته وسكوته ؟! وعرف الرجل رأيهم فى صمته هو ٠٠ لم

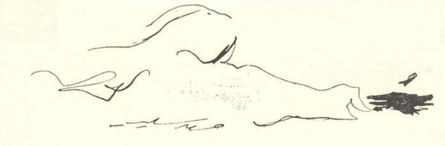


ينطق حتى خرجوا وفى أنفسهم شيء ‥ لاشأن لنا ياعبد الرحمن ومتى كان لنا شأن ياأبى‥ أى عائلة نناصبها العداء وقد فرض علينا ‥ عائلة العمدة أم عائلة زيدان ‥ لقد فرضوا العداء ياولدى فلنفرض الصمت ٠ وحين صرخ المحقق به وقد دخل للمرة الثانية ‥ ألا تريد أن تتكلم ‥ ارتعدت فرائصه وقد اصطف بقية الشهود من خلفه ‥ كل منهم قال لا أعرف ‥ لم أسمع لم أر ‥ ياكلاب‥ هل أنا وحدى الذى رأيت ‥ كلهم طوال عراض‥ نظر اليهم عبد الرحمن من أرضه وحملق فى وجوههم وشواربهم التى تقف عليها النسور أنت يامحمود يامن تدعى أنك غائب عن القرية منذ أيام ‥ ألم تكن معى ليلة الحادث وقبله بساعة على وجه التحديد ‥ لماذا يصفر وجهك أمام الحقيقة وتنظر الى من عليائك وأنا أحبو على الأرض أمامك وتتعجب وتمصمص بشفتيك وأنت ترانى لا أنطق ولا أتكلم ‥ انطق أنت ياسلطان ‥ المحقق يقذف فى وجهى بالسؤال ‥ أين ومتى قابلت المتهم عبد النبى علوان آخر مرة ؟ انطق ياسلطان أنت تعرف الاجابة القاطعة على هذا السؤال ‥ قل أنك رأيته بعد الحادث بوقت قصير وأنت عائد من المولد على دراجتك ‥ قل انك رأيت جلبابه الأبيض غارقا فى الماء ألم تقل لى أنه تحاشى النظر اليك أو التحدث معك‥ لماذا لاتتكلم؟ أنت لاتعرف ولم تسمع ولم تر‥ أنا وحدى الذى سمعت ورأيت وعرفت ‥ حذاء الشرطى الغليظ يدحرجنى ويركلنى خارج الحجرة ونظرات المحقق تشيعنى الى مركز الشرطة فهناك طريقة ما تنطق الأخرس والأبكم وتسمع الأصم ‥ لكن من غيرها سأقول كل شيء ‥ سيهدر دم آخر فى أرضى مقابل الدم الذى أهدر هباء ‥ حينئذ هل أستطيع أن أنطق أو أتكلم‥ لماذا لا أقول كل شيء من الآن وليكن ما يكون ‥ وليذهب العمدة وعائلته الى الجحيم أو السجن وليخرجونى أنا من الأرض التى أزرعها‥ وليمت أبى الطاعن فى السن فكفاه من العمر ثمانون عاما قضاها فى القرية لا شأن له ‥ ولتذهب أمى الى أى منزل فى القرية تأكل وتشرب وتخدم أهله ثم تمرض وتموت ٠ شنق محفوظ رشوان بحبل غليظ وقطعت أنفاسه ومثل بجثته ثم ألقى فى بئر الساقية ‥ فليمت الناس جميعا دون هذه الميتة ولأمت أنا بطلقة نارية مفاجئة مجهولة أهون والله من ركل الحذاء الغليظ من أول الحجرة الى آخرها ‥ حتى الردهة الخارجية كجيفه قذرة تعافها النفس ‥ حتى توسلت الأم ووقفت بجسدها فى وجه الجاويش ‥ أتركه فى عرضك ‥ سيدخل مرة أخرى ويتكلم تكلم ياعبد الرحمن ‥ قل أى شيء ‥ كل الشهود يابنى قالوا لا نعرف ‥ لقد حلت بنا الكارثة لافكاك والمكتوب مكتوب لابد أن نراه ‥ عائلة رشوان كلها تعلم أنك تعرف كل شيء



٠٠ كيف تقول لا أعرف ٠٠ الرجل الغليظ الذى جاء ليلة أمس ينذر ويهدد ويتوعد ٠٠ ويقول وهو خارج من باب الدار بلا مواربة أو استحياء يابنت الـ ٠٠ ابنك فعلها معهم ٠٠ ماذا يفيد الصمت اذن ٠٠ آه ٠٠ لن يفيد الصمت ياأمى ولن يعفينى أحد من الكلام ولا أعرف لماذا اشتد اهتمام الناس بى الآن ولم يكن أحد من قبل يلقى على السلام ٠٠ محفوظ القتيل لم يكن يحادثنى أبدا ٠٠ فهل يكف منذ اليوم عن محادثتى أم أن روحه الفارة من جسده المخنوق اكثر تواضعا منه ٠٠ تحوم حولى كل ليلة واسمع الاستغاثة ، والنشيج ٠٠ وأرى الوجه الدامى الممزق فى الليالى المقمرة والدم الأحمر القانى يسيل مع ماء الساقية عبر المساقى فهل تظل الروح هكذا تنزف دمها كل ليلة أراه وحدى دما ويراه الناس عكارا يشربون ويروون ظمأهم وتشرب الماشية وتسمن وتروى الحقول وتخضر ٠٠ الحاجب ينادى فجأة ٠٠ عبد الرحمن عواد ٠٠ والجاويش يزمجر ويهتز شاربه ٠٠ ادخل ٠٠ ادخل ٠٠ كانت ليلتك سوداء ٠٠ مرة ثالثة يجثم أمام المحقق راكعا تحت مكتبه مصوبا عينيه اليه ٠٠ هل تزوجت ياعبد الرحمن ؟ من هى التى ترضى به ٠٠ ترضى بك انت ياوضيع ٠٠ لو كنت ثورا مثلك لأمسكت ليلتها بالقاتل وألحقته فى الحال بالقتيل ولاستقر الصديقان فى قاع البئر يحاسب المقتول قاتله على غدره الدنىء ٠٠ الاتريد أن تنطق ياأبكم ٠٠ هل كنت تبحث مع الباحثين عن محفوظ صبيحة ضياعه ؟؟ لماذا لاترد على السؤال ياجبان ٠٠ ؟ رنت الصفعة على قفاه ثم استقرت يد الجاويش الغليظة حول رقبته ٠٠ أتركه ياجاويش حسنين ٠٠ قل أى شىء ياعبد الرحمن ستوجه اليك تهمة الاشتراك فى قتل محفوظ ٠٠ لا ٠٠ لا ٠٠

لاشأن لى ٠٠ رفع رأسه وعينيه الى وجه المحقق٠٠ أراد أن ينطق ـ أن يقول لا ٠٠ لا ٠٠ لماذا انقطع لسانك لـ ٠٠ لـ ٠٠ لـ ٠٠ هل تدعى العجز عن النطق ، هل انشل لسانك ٠٠ هذه مسألة بسيطة للغاية ٠٠ ستحول الى الطبيب الشرعى لتوقيع الكشف عليك ٠٠ لماذا تبكى الآن كالنساء ٠٠ صرخ المحقق بشدة ٠٠ خذه ياجاويش ٠٠ ليس لدينا وقت آخر لهؤلاء الكلاب ٠٠ انكمشت يد الحارس على معصمه وجذبه بشدة الى خارج الحجرة ٠٠حاول عبد الرحمن أن يقاوم ٠٠ أن يقول شيئا ٠٠لـ ٠٠ لـ ٠ ٠ماذا حدث لك ياولدى ٠٠ كيف اصفر الوجه هكذا وامتقع ٠٠ وسال العرق غزيرا من الجبين والذراعين ٠٠ ماذا فعلوا بك ؟ انطق ياعبد الرحمن ٠٠ كادت المرأة أن تصرخ بأعلى صوتها ٠٠ ماذاجرى لك لحقها رجل واقف بلكمة قوية فى وجهها وامتلأت الردهة الواسعة بأناس لهم أو ليس لهم فى الأمر شىء ٠٠ عبد الرحمن أمامهم جميعا يحاول جاهدا أن ينطق ٠٠ أن يتكلم ٠٠ يرفع وجهه الى أعلى الى أمه ٠٠ لكن الكلمات تخرج من حلقه ولا تغادر شفتيه ٠٠ هل يحاول أن يكمل دوره ويتقنه ٠٠؟؟ أبدا أبدا ٠٠ ابنى لا يعرف هذا الأمور ٠٠ ابنى ضربوه ٠٠ قتلوه أولاد الحرام ٠٠ عبد الرحمن انشل لسانه ٠٠ ذراعه اليمنى ترتجف بشدة لا تستطيع أن تمسك كوب الماء الذى أحضروه اليه ٠٠ يدخل واحد من الحاضرين ويأخذه بين يديه ٠٠ ويهزه هزة شديدة فتتساقط الدموع غزيرة من عينيه ثم يجهش بالبكاء ٠٠ وتصرخ المرأة من وسط رأسها ٠٠ وتضيع محاولاته اليائسة للنطق وسط الصرخات ٠٠ اكثر من امرأة ، من أهله وأكثر من رجل قد جاءوا من أين جاءوا ؟؟ عبد الرحمن قد خارت قواه فاستلقى على الأرض ٠٠ حملوه بعيدا عن غرفة التحقيق قرب الباب الخارجى ٠٠ الشمس تسلط أشعتها المحرقة على الرجال والنسوة فقد انتصف النهار ٠٠ والمحقق فى طريقه الى الخارج أخلى له الشرطى طريقه الذى ازدحم بالناس ٠٠ لكنه استطاع أن يلقى نظرة على عبد الرحمن ٠٠ نصف انسان فقط هذا المسخ المسمى عبد الرحمن عواد ٠٠ البالغ من العمر أربعين عاما ٠٠ حضر فى الصباح محمولا عاجزا عن المسير ٠٠ لكن عجزه لم يكن يحول بين الأرض وزراعتها والسهر على رعايتها ٠٠ جبار ياسعادة البك جبار ٠٠ وكل ذى عاهة جبار ٠





الوضعية المنطقية

دراسة نقدية بقلم
موريس كورنفورث

عرض
إبراهيم فتحى

SCIENCE VERSUS IDEALISM
by : MAURICE CORNFORTH

في هذا الكتاب يتناول « موريس كورنفورث » الوضعية المنطقية بالدراسة النقدية ، فهذه الفلسفة المعاصرة تحيط نفسها باكبر المزاعم العقلية ، وينظر دعاتها الى تاريخ الفلسفة بازدراء وترفع ، فقد سادته الاتجاهات التأملية والمشكلات الزائفة والألفاظ التى لا معنى لها ، أما هم فيعتبرون أنفسهم المدافعين عن المنهج السديد الذى يقدم للفلسفة الخلاص ، وهو منهج جديد كل الجدة تبدو فى ضوئه الفلسفات الغابرة أو كثرتها على الأقل ميتافيزيقا فارغة . والمؤلف يناقش هذه المزاعم منذ بداية نشأتها عند الفيلسوف الكبير برتراند رسل ، مناقشة موضوعية ، حتى أصبح كتابه مرجعا موثوقا به عند الذين يرفضون الوضعية المنطقية والذين يريدون الاحاطة الشاملة بنظرياتها المتشعبة ، على السواء .

« جاليليو » واكتشافاته فى مجال الفلسفة :

ينقل « موريس كورنفورث » عن « برتراند رسل » قوله عن فلسفته الجديدة « انها فى اعتقادى أتت بنفس النوع من التقدم الذى جاء به « جاليلو » الى ميدان الفيزياء ، ويتلخص فى احلال النتائج الجزئية والتفصيلية مكان التعميمات الشامخة التى لم تخضع لأى اختبار والتى لا تخاطب الا الخيال » كما ينقل عن « وتجنشتين » تلميذ رسل قوله الذى يسرف فى تقدير النفس « لا أعرف الى أى مدى تتفق جهودى مع الفلاسفة الآخرين ، ولكن صدق الأفكار التى أناقشها هنا يبدو لى ساحقا حاسما لا سبيل الى دفعه » ... ولكن ما هو هذا الاكتشاف الفلسفى

الذى يماثل ما اكتشفه « جاليلو » فى الفيزياء ؟ انه القول بأن الفلسفة لا تكتشف ولا تستطيع أن تكتشف حقائق جديدة أو تعميمات جديدة عن العالم ، أو عن وقائعه الجزئية ، فتلك مهمة العلم ولا يمكن القيام بها الا بالاستناد الى الشواهد التجريبية والمنهج العلمى ، ومن ثم فان مشكلات الفلسفة والقضايا الفلسفية التى تطرح هذه المشكلات أو تحاول حلها يجب أن تكون من نوع مختلف عن مشكلات العلم وقضاياه ، ويترتب على ذلك أن مسائل مثل طبيعة العالم والمصير الانسانى يجب أن تكف عن انتهاب الصفحات المسهبة فى مجلدات الفلسفة ، كما هو الحال مع التقليد الفلسفى السائد ، فهذه المسائل وأمثالها قد تجد حلا لها ـ ولو على سبيل الامكان ـ فى الدراسات العلمية المتخصصة . وتتحرر الفلسفة بذلك من الحيرة العقلية الناشئة عن مطاردة مسائل لا سبيل لها الى اقتناصها . وماذا يبقى للفلسفة اذن بعد تقسيم تركتها الموروثة ؟

يقول « رسل » ان القضايا الفلسفية يجب أن تتخلص من ترهلها القديم وتختزل نفسها الى قضايا منطقية اذا كان من الواجب أن تظل قضايا فلسفية حقيقية ، وليست قضايا زائفة أو قضايا يجب أن تبحث لنفسها عن مكان فى مجالات العلوم التجريبية ، فالمنطق على حد تعبير « رسل » هو جوهر الفلسفة، وكل مسالة « فلسفية » حينما تخضع للتحليل ترتد اما الى مسألة زائفة من مسائل الفلسفة الميتافيزيقية مثل مسائل المطلق واللانهائى ، واما الى مسألة تنطبق عليها كلمة مسألة منطقية .

وهنا يعلن « رسل » برنامجا فلسفيا نستطيع أن نوجزه فى نقاط أربع :

١ ـ لا يمكن معرفة الوقائع ، كما لا يمكن الوصول الى التعميمات التى تصف العالم الا بالطريقة التجريبية ، سواء بالادراك الحسى العادى أو بوسائل العلم الطبيعى الأكثر دقة ، ولا يمكن الوصول الى معرفة هذه الوقائع والتعميمات المتعلقة بالعالم عن طريق الاستدلال العقلى السابق على التجربة بأية حال من الأحوال .

٢ ـ تنحصر مهمة الفلسفة فى أن تخضع هذه القضايا التى يصل اليها الادراك الحسى أو العلم الطبيعى للتحليل المنطقى .

٣ ـ لا يمكن لهذا التحليل أن يكتشف حقائق جديدة .

٤ ـ يقتصر دور هذا التحليل المنطقى على ابراز الشكل المنطقى للحقائق المعروفة ، وذلك يضفى على المعرفة وضوحا جديدا ، ويذهب بالخلط والحيرة وما ينتج عن عدم فهم الشكل المنطقى للحقائق .

وقد يبدو هذا البرنامج منذ النظرة الأولى سليما ولا سبيل الى انتقاده ، فأين الخطأ فى القول بأن المعرفة لابد لها من الاستناد على التجربة الحسية ومناهج العلم ، وبأن على الفلسفة أن تكف عن مضغ الهواء وأن تقتصر على تحليل المعرفة العلمية تحليلا منطقيا يوضحها ؟. ويجيب « موريس كورنفورث » على ذلك بقوله ، ان وراء هذه الصياغة التى قد تبدو مقبولة أوجها للشبه مع فلسفات عتيقة مرفوضة مثل فلسفة باركلى ، حيث كان يقول نحن نقبل نتائج العلم ولكن نحن نعطيها تفسيرا جديدا ، وأصحاب الوضعية المنطقية يقولون نحن نقبل نتائج العلم ولكن نحن نخضعها للتحليل المنطقى ، أى لتفسير من خارج العلم .

ولكن ما هو المقصود بهذا التحليل المنطقى ؟

ان فكرة التحليل المنطقى لها جذورها فى مفهومات الرياضة البحتة والمنطق الرياضى ، ويعتقد « رسل » انه من الممكن أن يصل من هذه المفهومات بعد تعميمها الى منهج فلسفى جديد ، فعلماء الرياضة قد وجدوا أنه من الضرورى أن يهتموا أكبر الاهتمام بتعريف المصطلحات التى يستخدمونها ، وقد اعتقد « رسل » أن هذا النوع من التعريف الرياضى الدقيق هو الذى يصلح أساسا للمنهج الفلسفى ، وليست المسألة مقصورة على الدقة اللفظية ، فمسألة التعريف أكبر من ذلك ، انها ارجاع قضايا الرياضة الى مقدمات منطقية ، واستخلاص البناء الرياضى بأكمله من المصادرات والبديهيات المنطقية . وهذا المنهج فى التحليل الذى ألقى الضوء على مبادىء الرياضة وأصولها يمكن أن يبسط جناحيه على كل فروع المعرفة ، وبذلك نضع حدا لكل أنواع الغموض والاختلاط ونصل الى الوضوح والدقة ، ونستطيع أن نفهم ما هو المعنى الحقيقى والمحتوى الفعلى للمعرفة .

ولكن كيف يمكن تطبيق هذا المنهج على المشاكل الفلسفية ؟ لقد حاول « رسل » تطبيق المنهج التحليلى المنطقى على مشكلة من أقدم مشاكل الفلسفة ، وهى مشكلة معرفتنا بالعالم الخارجى، وهو يقول : ان الاجابة التى أقدمها ليست من النوع اليقينى الصارم ، ولكنها تلقى ضوءا جديدا ... وكل مشكلة فلسفية تبدأ دراستها باخضاع مجموعة من المعطيات للفحص والاختبار والمعطيات فى مشكلتنا المحددة هى مواد المعرفة المشتركة التى نفترض صوابها . ويستطرد رسل ليوضح أن هذه المعطيات تنتمى الى ثلاثة أنواع ، النوع الأول تلك الوقائع التى نستمدها من الخبرة اليومية المعتادة ، والثانى تلك الوقائع التى تقدمها لنا الذاكرة والتى نأخذها نقلا عن الآخرين ، والنوع الثالث هو المبادىء العلمية ، وليس أمامنا الا أن نقبل هذه الكتلة من المعرفة المشتركة ، بوصفها المعطيات الضرورية للتحليل الفلسفى . ويتفق مع « رسل » فى طريقته هذه كل فلاسفة التحليل ، فهم يبدأون بقبول « كتلة المعرفة المشتركة » باعتبارها المعطيات الأولى للفلسفة ، ثم يخضعون هذه الكتلة للتحليل المنطقى . وهم يقصدون بهذا التحليل اكتشاف العناصر النهائية أو الوحدات البسيطة غير القابلة للاختزال باعتبارها المكونات الأصلية التى ترتد اليها فى النهاية كتلة المعرفة المشتركة ، وكافة القضايا التى يحللونها . وبعد اكتشاف هذه العناصر النهائية يعمل فلاسفة التحليل جاهدين لكى يوضحوا أن كل القضايا قابلة للترجمة أو التحليل الى قضايا عن هذه العناصر (كما هو الحال مع الرياضة حينما وجدوا أن العناصر النهائية هى الأعداد الطبيعية التى يمكن تحليلها الى فئة منطقية من فئات) . ويشير التحليل الى أن معطيات التجربة تتفاوت فى درجة اليقين والتأكد ، والى أن بعض هذه المعطيات يمكن الشك فيها الى هذه الدرجة أو تلك كما يشير الى أن بعض هذه المعطيات لا سبيل الى الشك فيه على الاطلاق . ويسميها « رسل » المعطيات الصلبة ، وهو يعتقد أننا يجب أن نقتصر على هذه المعطيات الصلبة وحدها فى بناء العالم الذى نريد اقامته على أساس المعرفة التى لا يحيط بها الشك . ويوضح « رسل » أن « العناصر النهائية » لتحليل العالم الخارجى هى هذه المعطيات الصلبة ، وهى فى المحل الأول وقائع الحس ، معطياتنا الحسية وقوانين المنطق . ويتابع رسل تحليله فيرجع معرفتنا اليومية المعتادة بالأشياء حولنا ، كما يرجع

معرفتنا العلمية ، الى المعطى الحسى ، مقترحا أن ناخذ على عاتقنا مهمة اعادة النظر فى مفهوماتنا ، فنستبعد المعتقدات القبلية السابقة على التجربة مثل فكرة الجوهر الثابت ، أى أن ناخذ قضايا الحياة اليومية ونعيد تسمية حدودها دون افتراض ذلك الجوهر الثابت الذى يمسك بأجزائها . « فالشىء » عند « رسل » سلسلة من الأحداث (أى من المعطيات الحسية التى يدركها شخص معين من زاوية معينة) ، ويذهب فيلسوفنا الى أن استبعاد هذه الأشياء الثابتة يعتبر مثلا للمبدأ الذى ألهم كل الفلسفة العلمية ، وهو « نصل أو كام » القائل بأن الأشياء يجب ألا تضاعف أو تتعدد دون ضرورة ماسة ، فنحن لا ندرك الا معطيات الحس ، ويجب استبعاد الأشياء التى نفترض لها وجودا موضوعيا يتصف بالدوام ، وكما يصل التحليل بالعدد الرياضى الى الفئة المنطقية دون حاجة الى الرجوع الى العالم الخارجى ، فانه يصل بالاشياء الى مجموعة من المعطيات الحسية ونعتقد أنه لا داعى للاطالة ، فقد اضأنا منبع الضوء الجديد كل الجدة الذى ألقاه رسل على المشكلة ، فهذا المنهج فى التحليل المنطقى يقوم اذن على افتراضين : الأول ان مجموع القضايا العلمية وقضايا الفهم المشترك التى تطرحها الحياة اليومية هى مادة التحليل ، والثانى أن هذه القضايا بشكلها الحالى فى التعبير لا تكشف عن المعطيات النهائية التى تتكون منها ، لذلك فهى فى حاجة الى التحليل المنطقى . ولنضرب بعض الأمثلة ، فالقضايا التى تعبر عن وقائع المعرفة اليومية تحتوى على تعبيرات مثل منضدة وكرسى وجبل وشخص وأمة ودولة ، كما تحتوى القضايا العلمية على تعبيرات مثل ذرة والكترون وجزىء وموجة .. الخ ، ولكن هذه الأشياء التى تشير اليها التعبيرات ، وخواصها وعلاقاتها ليست بسيطة ، فهى ليست المكونات النهائية للعالم ، لذلك فسوف تختفى هذه التعبيرات عند التحليل ، وتحل محلها المكونات النهائية أو العناصر الأولى للمعرفة . اذن فنحن أمام منهج فلسفى يختلف عن المنهج العلمى التجريبى ، فالسؤال عن كيف نحصل على معرفة أكثر عمقا ودقة عن طبيعة الشىء الذى تتجه اليه معرفتنا ، يجد اجابة سليمة فى مواصلة مناهج البحث العلمى المختبرة ، وبهذه الطريقة تصبح معرفتنا أكثر دقة ونهائية ، وهنا يصبح من الممكن أن نبدأ بالاشارة الى الطبيعة الأساسية للخطأ الذى وقعت فيه الفلسفة التحليلية عند صياغتها لمنهجها ـ فهى تعتقد أن المعرفة التى تقطع شوطا طويلا فى مجال الدقة والوضوح والعمق تتحقق عن طريق تحليل منطقى فلسفى خالص متميز ومغاير لمواصلة البحث العلمى ، عن طريق تامل سلبى متميز ومغاير لمواصلة الاختبار الايجابى ، فالمعرفة الواضحة لا يمكن الوصول اليها بأن نقفز خارج النطاق العلمى ، وبأن نضع المنطق فى غير موضعه السليم من نظام الفكر العلمى.

ولا شك فى أن فلسفة التحليل تخطىء كثيرا حينما لا تقف بالمنطق عند اعتباره أداة من أدوات العلم لمساعدته فى نقد المفهومات وصياغة النتائج العلمية بل تذهب بعيدا فتعتبر المنطق أداة نقدية من خارج العلم ، وظيفتها تقديم بناء وتفسير فلسفى لقضايا الحياة اليومية والعلم ، ولا ترتكز هذه الأداة على المنهج التجريبى بل على منهج استنباطى يبدأ بمجموعة من البديهيات والمصادرات عن العناصر الأولى والمكونات النهائية للعالم . ونحن بهذه الطريقة التى دعا اليها رسل نصل الى عكس ما كان يهدف اليه ، فهو يرفض أن يعتبر التحليل السابق على التجربة قادرا على أن يكتشف أسرار العالم وخباياه ، ولكن طريقته هو نفسها التى تعمل على بناء عالم مفترض من عناصر منطقية نفترض أنها نهائية لا يمكن الا أن تكون طريقة ميتافيزيقية فى مواجهة المنهج العلمى القائم على دراسة العلم الحقيقى واكتشاف ظواهره . ان منهج التحليل ليس منهجا تحليليا فهو يقول أشياء جديدة عن طبيعة عالم خاص يتركب من عناصر نهائية ، بل هو منهج تأملى يقيم نسقا وهميا مصنوعا من لبنات وهمية ، وهو فى الأوضاع الجديدة ليس الا استمرارا لفلسفة باركلى وهيوم وماخ التى حاولت أن تقدم للعلم تفسيرا من خارجه . وسواء فسرنا العلم على أساس من الاحساسات والأفكار ، أو على أساس من العناصر أو المعطيات الحسية أو أية مفهومات فلسفية ، فان النتيجة واحدة فى النهاية ، وهى رفض الدلالة الموضوعية الواضحة للمعرفة العلمية باعتبارها صورة شاملة للعالم الموضوعى تزداد تطورا ودقة .

وعرضنا لمنهج التحليل المنطقى فى حاجة الى ان يتتبع فحص المفهومات المنطقية التى تشكل أساسه ، فالمنطق ـ على حد تعبير «رسل» ـ هو جوهر الفلسفة ، وهو وأتباعه يذهبون الى أن محاولة بناء عالم عن طريق مناهج التحليل مرادفة لبناء عالم يتطابق مع مقاييس المنطق . والشىء المشترك بين المدارس المنطقية جميعها هو فكرة الشكل المنطقى ، ويوضح « رسل » ما يعنيه بذلك فيقول بأن هناك فى كل قضية وفى كل استدلال شكلا معينا أى طريقة خاصة فى الربط بين مكونات القضية والاستدلال ، ويضرب الأمثلة ليوضح ما يقصده بهذا الشكل المنطقى : فقضايا مثل سقراط فان ، وزيد غاضب ، والشمس ملتهبة تجعلنا نلاحظ أن بينها جميعا شيئا مشتركا هو كونها قضايا وجودية ينسب محمولها لموضوعها صفة واحدة ، أى أن بينها شكلا مشتركا رغم أن مكوناتها جميعا متباينة . أما القول الذى ينسب الى سقراط صفات متعددة مثل كونه أثينيا وزواجه من زانتب وشربه للسم حينما يوضع فى عدد من القضايا ، فانه لا يجعل لهذه القضايا شكلا منطقيا واحدا رغم أن هناك مكونا واحدا مشتركا بينها جميعا هو سقراط ، فهذه القضايا متعددة الأشكال ، فالشكل اذن ليس مكونا اضافيا بل هو طريقة ارتباط المكونات معا . والأشكال بهذا المعنى هى ما يقصد اليه رسل حين يقول أن دراسة الشكل هى الموضوع الحقيقى للمنطق الفلسفى . أى دراسة أشكال القضايا بمعزل عن العالم الخارجى الذى تعكسه هذه القضايا من ناحية ، وبمعزل عن عمليات الفكر التى تخلق هذه الأشكال من ناحية أخرى . ويترتب على ذلك أن تصبح المهمة الجوهرية الأولى للمنطق هى أن يقيم على هذا الأساس المجرد ، السلسلة الرئيسية للاشكال المنطقية للقضايا ، ونحن نجد انجازا لتلك المهمة فى « أصول الرياضة » لرسل وايتهد ، وفى الرسالة المنطقية الفلسفية لوتجنشتين، وتبدأ هذه السلسلة بالقضايا الأولية أى بأبسط شكل من أشكال القضايا ، ثم تستنبط منها أشكالا أخرى من القضايا أكثر تعقيدا عن طريق سلسلة من العمليات المنطقية البسيطة دون الرجوع الى موضوع من موضوعات العالم الخارجى أو الى عملية من عمليات التفكير. والقضية الأولية هى التى تقول أن شيئا معينا له صفة معينة أو التى تقول أن أشياء معينة تدخل فى علاقة معينة مع بعضها البعض فهذه القضية الأولية اذن تتركب من ثلاثة حدود رئيسية هى الشىء والخاصة والعلاقة . ونستطيع أن ننتقل من هذا الشكل

الأولى الى أشكال من القضايا أكثر تعقيدا وذلك بأن ننسب الصدق أو الكذب الى القضية الأولية أى أننا بالحاق هاتين القيمتين بالقضايا ـ و « رسل » يسميها دالات Functions الصدق والكذب ـ نصل الى سلسلة جديدة انطلاقا من القضايا الأولية . وحينما نبدأ من قضية أولية هى « ق » ، فاننا نجد انه لابد لنا من ان نصفها اما بالصدق أو الكذب ، ونصل من ذلك الى قضية أخرى نستطيع أن نسميها « ليس ق » تصدق حينما تكذب الأولى وبالعكس أى أننا نصل الى شكل جديد هو القضية السالبة ، وعلى أساس من دالات الصدق والكذب نصل من ق ، ك (ـ ق) الى الأشكال المركبة وهى قضايا تتركب من اثنتين او اكثر من القضايا الاولية ونستطيع ان نكتبها هكذا .

ق تلزم عنها ك

اما ق أو ك

ق و ك لا يصدقان معا

ق و ك يصدقان معا

وهذه الأشكال من القضايا المركبة تقام على أساس من صدق القضايا الأولية او كذبها وينتج عن ذلك أننا نستطيع أن نصل الى القضايا العامة أو التعميمات ، فالقضية الأولية تؤكد خاصة أو علاقة بالنسبة الى شىء معين ، ودالة الصدق او الكذب تؤكد ترابطا فى الخواص او العلاقات ، أما القضايا العامة أو التعميمات فهى تؤكد صدق خاصة أو علاقة بالنسبة لكل الأشياء أو لبعضها، ويتعقد سلم القضايا العامة بتعقد ما تؤكده هـــذه القضايا من خواص وعلاقات ، ولكنها تتبع التصميم الذى أوضحناه ، اذن فجدول تصنيف أشكال القضايا عند رسل ووتجنشتين لا يتعدى أشكالا ثلاثة رئيسية هى القضايا الأوليـــة ودوال الصدق ، والقضايا العامة وكلها تتبع فى تسلسل من القضايا الأولية .

ولكن ماذا يقصده دعاة التحليل بالقضـــية الأولية بعد أن أوجزنا عرض عناصر الجهاز المنطقى الذى يقترح رسل أن يعيد تشكيل الفلسفة وفقا لمتطلباته وان يجد بواسطته حــلا لمسائل الفلسفة ؟ أن هذه القضـية الأولية التى نستخلص منهـــا سائر القضايا هى ترتيب معين يقوم بين حدود منطقية مقابل أشياء فردية وخواصها وعلاقاتها . واذا كان الحد لا يقابل شيئا فلا معنى له فى القضية ، وبالاضافة الى ذلك فان الأشياء تترابط فى الواقع بطريقة محددة ، ويتشابك الأفراد وفقا لعلاقات معينة ، فاذا كانت الحدود فى القضية ترتبط بشكل يطابق الشكل الذى ترتبط به نظائرها فى الواقع ، فالقضية صادقة والا كانت كاذبة. وهذا الطابع التصويرى للقضية الذى نجده مضمرا عـــنـــد برتراند رسل قد صرح به «وتجنشتين» وأبرزه ابرازا فى رسالته المنطقية الفلسفية . فهو يقول عن القضية الأولية وهى الشكل الأساسى ان القضية صورة لواقعة ثم يضيف اننا نقيم صورا لوقائع ، والعناصر فى الصورة تقف بدائل او نظائر للاشـــياء ، ويشير ارتباط عناصر الصورة بشكل محـــدد الى ان الأشياء تربط فيما بينها بهذه الطريقة نفسها ، ويمضى فى شرحه فيقول ان الشكل المنطقى اى شكل الواقع هو ما يجب ان تمتلكه كل صورة مهما كان نوعها لكى تكون قابلة أن تمثل هذا الواقع بأى وجه من الوجوه صدقا أو كذبا ، وهكذا فان انطباق الصورة على الواقع هو بعينه معنى أن تكون صوابا أو خطـــا ، فلا يمكن أن نكتشف ذلك من الصورة وحدها .

وقد يبـدو أن هـذه النظرية تتفق مع أشـد أنواع النزعة التجريبية صرامة ، فهى تؤكد أن صدق القضية أو كذبها يجب اكتشافه باختبار الحقائق ، فليست هناك صورة صادقة قبليا ولكن على الرغم من ذلك ، فان النظرية التصويرية تتضمن نتائج تتعلق بطبيعة الوقائع وبشكل أكثر دقة ، تتضـمن نتائج تتعلق بالتـــركيب المنطقى للوقائع ، والهيـــكل المنطقى للعـــالم . وأصـــحابنا دعاة التحليـــل يبدأون بأشـــكال القضـــايا فيجدون أنفسهم يتناولون شـــكل العـــالم ، يبدأون بالمنطق ، وينتهون بالميتافيزيقا التى تقول أشياء عن طبيعة العالم لا تنبع عن الصـــورة المترابطة المستخلصة من العـــلم . ونحن نجد أن وتجنشتين قد وصل فى اتفاق كامل مع « رسل » الى تحليـــل منطقى لصورة العالم . وهو فى رسالته المعقـــدة بلا مبرر يبدأ بتحليل صورة العالم . وهذا العالم مجموعة من الوقائع لا من الأشياء ، وكما ان القضايا الأولية هى النوع الرئيسى من القضايا التى تنبع عنها كافة القضايا الأخرى ، فان هناك وقائع ذرية كل منها مستقل منطقيا عن الآخر تتطابق مع هذه القضايا الأولية.. ويستمر التحليل المنطقى الميتافيزيقى : فليس هناك الا الوقائع الذرية والعالم هو مجموع الوقائع الذرية ، ولايمكن أننستدل على وجود أو عدم وجود واقعة ذرية من وجود أو عدم وجود أخرى، وكما أن القضايا الأولية هى ترابط من الحدود ، فالوقائع الذرية هى ترابط بين أشياء ، وكما أن الحدود بذاتها لا معنى لها الا بمقدار ما تترابط فى قضايا ، فكذلك الأشياء لا وجود لها بمعزل عن ترابطها فى وقائع . والواقعة الذرية Atomic Fact هى ترابط من الأشياء ، ومن الضرورى للشىء أن يكون جـــزءا مكونا لواقعة ذرية ، فالشىء بسيط لأن الأشياء وهى مادة العالم لا تستطيع أن تكون مركبة ، وفى الوقائع الذرية يتعلق كل شىء بالآخر ويمسك به كحلقات السلسلة . وفى الواقعـــة الذرية تترابط الأشياء بشكل محدد ، والطريقة التى يتعلق بها كل شىء بالآخر ليكون الجميع واقعة ذرية هى هيكل الواقعـــة الذرية ، فالعالم يتركب من أشياء كثيرة ذات صفات وعلاقات .

وينبع عن النظرية المنطقية التى تفترض أن القضية الأوليـــة هى الشكل الأساسى ، وأنها صورة لواقعة ، أن للعالم نفســـه شكلا معينا ، فهو يتكون من وقائع ذرية مســـتقل كل منها عن الآخر ومكونات هذه الوقائع الذرية هى الأشياء البسيطة ... وتلك هى ميتافيزيقا الذرية المنطقية وهذه النتـــائج الرائعة لم يصل اليها وتجنشتين عن طريق تعميم نتـــائج العلم التى تم التحقق التجريبى منها ، بل انها لا ترتكز على أساس تجريبى على الاطلاق ، فهى مستنبطة من المنطق الخالص .

وهنا نستطيع أن نرى فلاسفتنا الذين رســـموا الحدود الفاصلة بينهم وبين التقليد الفلسفى الموروث ، والذين أطاحوا بالنظم الفلسفية التأملية الميتافيزيقية باشـــعالهم ثورة كثورة « جاليليو » ، لم يزيدوا على أن اقاموا نظاما فلسفيا تامليا من نوع جديد ، فهم يصلون أيضا بطريقتهم الى القول بأنالاستدلال المنطقى القبلى يكشف أسرارا عن العالم ، والا فكيف اكتشفوا سرا عظيما مثل أن العالم يتركب من أشياء بسيطة تترتب فى وقائع ذرية كل منها مستقل بشكل مطلق عن الآخر ؟

نقد الذرية المنطقية :

ما هو خطأ الذرية المنطقية ؟ نستطيع أن نجمل الاعتراضات فى ثلاثة أوجه : أولها أنهـــا ترتكز على افتـــراضات ميتافيزيقية

لا مبرر لها على الاطلاق ، وثانيها أنها تعجز تماما عن التطابق مع معرفتنا الحقيقية بالعالم الخارجي ، وثالثها أن أبنيتها المنطقية عن أشكال القضايا لا أساس لها وهى لا تستهدف الا أن تقـــدم مظهرا منطقيا للمثالية الذاتية . ونبدأ من البداية .

من الواضح أن موقف الذرية المنطقية يعتمد كل الاعتماد على مفهوم القضية الأولية وعلى الواقعة الذرية التى تصورها تلك القضية وينبع صدقها أو كذبها من طبيعــة ذلك التصوير . ويرتفع البناء كله أو ينهار مع نتيجة مناقشة هذه القضيـــة الأولية . أو بعبارة أخرى ان الذرية المنطقية ترتكز على افتراض أن كل ما نستطيع قوله عن العالم قابل للتعبير عنه فى قضـــايا أولية اى قضايا كل منها مستقلة منطقيا عن أية قضية أخـرى كما تقرر واقعة ذرية فى نفس الوقت . وهنا نتساءل : هل من الممكن أن يوضع هذا المشروع موضع التنفيذ ؟ والاجابة على ذلك هى النفى . فاننا مهما نحاول لن نستطيع أن نصل أبدا الى هذه القضية الأولية . ولنأخذ قضايا مثل هذه الزهرة حمراء ، وهذا الحجر ثقيل ، فلا جدال فى أن هذه القضايا ذات شـكل أولى رمزه س هى ص ولكن هذه القضايا ليست أولية على الاطلاق فليست مستقلة منطقيا عن القضايا الأخرى وليست معبرة عن واقعة ذرية ، فأشياء مثل الزهرة والحجر وصفات مثل الحمرة والثقل ليست بسيطة ولا يمكن أن يقف عندها التحليل ، فهى قابلة للتحليل الى ما لانهاية وليست قائمة بذاتها بل تعتمد على سلسلة من العلاقات الضرورية . ولكن قد يكون من المـــكن أن نصل الى تلك العنقاء بأن نقدم قضايا تتعلق بالمكونات النهائية للعالم ، ولنفترض رغم الخطأ العلمى فى ذلك أن هذه المـكونات النهائية هى الالكترونات فلعل القضية الاولية هى التى تقـول شيئا يصف الالكترون . ولكن ما أسرع ما يخيب ظننا اننا ـ من الناحية الفيزيائية ـ لا نستطيع أن نشير الى الالكترون مفـرد قائلين هذا الالكترون ولا نستطيع أن نضيف اليه صفة بسيطة مثل اعتباره جسيما أو موجة على سبيل المثال ، فليس الالكترون هو المرفأ الأمين للسفينة الضالة .

●

وهناك بعض الاتجاهات فى مدرسة التحليل حاولت أن تجدفيما تسميه الاحداث events المكونات النهائية المنطقيـة للعالم ، ولكن ما أصعب ان ننسب الى هذه الأحداث ما يتطلبه المنطق الذرى ، ومهما نحد من نطاق هذه الاحداث حتى تصبح أحداث نقطة واحدة من المكان أو لحظة واحدة من الزمان فانها لن تكف عن المطالبة بعملية تحليل رياضية معقدة تبتعــد كل الابتعاد عن طبيعة القضية الأولية ، فلا مكان فى هذا العالم لقضية أولية تقف على قدميها ، بل لا مكان لهذه القضية فى مجال وصف الخبـرة الذاتية للفرد ، فلابد من ارتباط الاحساسات وتعلقها بأشـياء مترابطة ... وتظل تلك العنقاء مستعصية على كل شرك تنصبه لها الوضعية المنطقية ، فهى ليست الا خيـــالات أسطورية . والاعتراض الثانى على الذرية المنطقية ينبع عن قولها بأن العالم القضايا الأولية تصور العالم الواقعى ، أى عن قولها بأن العالم يتركب من وقائع ذرية منفصلة ، فهذا القول بعيد كل البعد عمـا تقدمه المعرفة العلمية لطبيعة العــالم . فهذا العــالم تخضـع أشياؤه للتغير الدائم وتترابط فيما بينها ترابطا شاملا . انه عالم من العمليات والضرورة التى تكمن وراءها والتى تجد تعبيرها فى القانون العلمى وليس عالما من الغبار المتناثر ، انه عالم تتطور فيه الأشياء وليس عالما يتكون من سلسلة من وقائع ثابتة ساكنة لا يربطها سوى حساب الاحتمالات .

والاعتراض الثالث ينصب على مزاعم الوضعية المنطقية فيما يتعلق بما قدمته من اسهام فى بناء صرح جديد للمنطق يتخطى ما جاء به أرسطو وأتباعه . فانصارها يزعمون أن كافة القضايا فى منطق أرسطو هى قضايا تعبـــــر عن العلاقة بين الموضوع والمحمول فحسب ، وكل ما فيها من استدلال هو استدلال قياسى بينما يقدم رسل نظرية شاملة عن أشكال جديدة للقضايا وعـن الاستدلال الاستنباطى .

ولا جدال فى أن منطق أرسطو كان منطقا يقوم فى المحل الأول على التصنيف ، وكان ذلك يتفق مع تطور المعرفة فى زمنه ، ولا جدال كذلك فى أن منطق رسل يتناول أشكالا أوسع من القضايا تشير الى علاقات أكثر تعقيدا وذلك يتفق مع تطور المعـرفة بعد ألفين من السنين . ولكن ذلك التطور ليس منصبا على كافة نواحى الدراسة المنطقية ، فهناك نقاط هامة فى هذا المنطق تعد نكوصا على طول الخط ، فالأشياء الخاطئة فى منطق أرسطو قد أصبحت فادحة الخطأ عند رسل .

لقد كان الخطأ البارز فى منطق أرسطو هو اتجـــاهه الى أن يفرض قوالب حديدية على عملية التفكير ، فكل شىء فى هـــذا العالم يجب أن نحشره حشرا داخل خانة من خانات التصنيف المتعسفة ، ولم تعمل الوضعية المنطقية على تصويب هذا الخطأ بل عمقته الى أبعد مدى ، فالعالم عندها لابد من أن نهشمـــه تهشيما أنيقا الى قطع محددة ثابتة هى الوقائع الذرية كل منها يتكون من شىء ثابت محدد وعلاقات ثابتة محددة .

ومهما يكن من شىء فان منطق أرسطو لم يقطع صلاته بالعالم الخارجى بنفس الدرجة من الحسم التى تتورط فيها الذرية المنطقية ، فهى تذهب الى أن لا شىء هناك الا الخبرة الحسية الذاتية ، الا المعطيات الحسية ، وليس العـــالم الخارجى الا استدلالا ، والا هيكلا منطقيا ، وهى هنا لم تزد عن أن تـكون مثالية ذاتية تبحث فى المنطق عن سند يبررها . وبماذا نستطيع أن نصف موقف « كارناب » فى تحليـــله للعلم حينما يقول بأن الوضعية المنطقية تعتبر العلم الحديث عن وجود عالم خارج الذهن قضية زائفة لا سبيل الى التحقق منها أبدا « كتاب وحـــدة العلم » ؟ أو موقف « شليك » فى دراسته التى قدمها عام ١٩٣٠ الى مؤتمر الفلسفة العالمى السابع والتى يقول فيها ان الخبرة الحسية هى المرجع النهائى لا الواقع الخـــارجى ؟ أو موقف « آير » فى الصفحة الأخيرة من كتابه « اللغة والصدق والمنطق » حيث يذهب الى أن القضايا تشير الى المحتوى الحسى لا العالم الخارجى ؟ أليست كلها مواقف المثالية الذاتية فى أشد صورها بشاعة وتقليدية ؟ ان فلاسفة الوضعية المنطقية حينما يرفضون وفقا لمنطقهم أن يقفزوا من الاحساسات الى عالم موضـــوعى مستقل عن هذه الخبرات الذاتية فانهم يقفزون الى صـــحراء المثالية والميتافيزيقا بكل معالمها التقليدية .

ويختتم المؤلف كتابه بالاشارة الى أن الكثير من المشـــاكل الفلسفية التى أثارتها الوضعية ما تزال فى حاجة الى الدراسة واعادة النظر ، ولكن الحل الذى تقدمه هذه الفلسفة لا يتمشى مع مزاعمها العريضة عن نفسها .



تعليقات على معجم

لسان العرب - ٣

بقلم عبد السلام محمد هارون

٥٣ – (كثب) ١٩٦ س ١٥ و١٩٨ س ٦ وبيروت ٧٠٢ – ٧٠٣ : قول أوس بن حجر :

لأَصبحَ رتمًا دُقاقُ الحصى
مكانَ النبيِّ من الكاثبِ

صواب ضبطه «دُقاقَ» بالنصب . وجاء فى تفسيره فى اللسان فى الموضع الأخير : «لأَصبح مدقوقا مكسورا». وانظر ديوان أوس ص ١١ . وقد ورد على هذا الضبط الصحيح فى اللسان (نبا) وفسَّر الشطر الثانى فيه بقوله : «حتى يصير كالرمل الذى فى الكاثب» . ولم تضبط «دقاق» فى مخطوطة الدار .

٥٤ – (كوب) ٢٢٤ س٢٣ وبيروت ٧٢٩ ومخطوطة الدار : قول عدىّ بن زيد :

متكئًا تَصفِقُ أبوابه
يَسعى علينا العبد بالكُوبِ

صوابه «تُصفَق» بالبناء للمجهول كما ورد عند إنشاده فى اللسان (صفق) . يقال صفقَ البابَ وأَصفقَه ، كلاهما بمعنى أغلقه وردَّه . وهما بمعنى فَتَحه أيضًا ، فهما من الأَضداد .

٥٥ – (نجب) ٢٤٥ س ١٦ وبيروت ٧٤٨ ومخطوطة الدار : «قال عروة بن مرة الهذلى :

بعثته فى سواد الليل يرقبنى
إذْ آثَر النَّومَ والدفءَ المناجيبُ

وهذا خطأٌ فى نسبة الشعر ، وصوابه «أبو خراش الهذلى» . ديوان الهذليين ٢ : ١٦٠.

● أنظر العدد ٩٧ ص ٩٦

٥٦ – (نصب) ٢٥٦ س١٥ وبيروت ٧٥٩: قول الشاعر (وهو ابن أحمر):

وجَبتْ له أذن يراقب سمعَها
بصرٌ كناصبة الشجاع المُرصَدِ

وفيه خطآن: الأول: «وَجَبَتْ»، صوابه «وحَبَتْ» كما فى المخطوطة واللسان (شجع) مع نسبته إلى ابن أحمر فى هذه المادة، وفسّره هناك بقوله: «حبت: انتصبت».

والثانى: «المُرصَد»، هو «المُرصِد» بكسر الصاد. وأنشد فى اللسان (رصد):

* وحيّةٍ تُرصِد بالهواجرِ *

وقال بعده: «فالحيّة لا تُرصِد إلّا بالشرّ».

وقد وردت «المرصد» مهملة الضبط فى المخطوطة.

٥٧ – (نضب) ٢٥٩ س ١٩ وبيروت ٧٦٢: قول الراجز:

أعددت للحوض إذا ما نضبا
بكرةً شيزَى ومُطاطًا سلهبا

صوابه «بكرةَ شيزَى» بالإضافة، كما فى اللسان (مطط) ومجالس ثعلب ٢٣١. وقد صححت بذلك فى طبعة بيروت، ولم تضبط فى المخطوطة.

٥٨ – (نضب) ٢٦٠ س٣ وبيروت ٧٦٣ قوله:

جرىء على قَرْع الأَساود وطؤه
سميعٌ برِزّ الكلب والكلبُ ناصبُ

ولا وجه لقَرع الأَساود، وإنما هو «قُرع الأَساود». والأَساود: جمع الأَسود، وهو الحيّة. وفى اللسان (قرع): «والحيّة الأَقرع إنما يتمعّط شعر رأسه – زعموا – لجمعه السمَّ فيه. يقال شجاعٌ أقرع».

ومنه قول ذى الرمّة:

قَرى السمَّ حتى انماز فروة رأسه
عن العظم صِلٌّ فاتك اللسع ماردُه

وفى الحديث: «يجيء كنزُ أحدكم يوم القيامة شجاعًا أقرع له زبيبتان».

ولم تضبط كلمة «قرع» فى المخطوطة.

٥٩ – (نعب) ٢٦٢ س٩ وبيروت ٧٦٥ ومخطوطة الدار قوله:

* أحدرنَ واستوى بهنَّ السَّهبُ *

صوابه «أجددن» كما فى اللسان (جدد)، أنشده هناك بعد قوله: «وأجدَّ القوم: علَوا جديدَ الأَرض، أو ركبوا جَدَد الرمل».

٦٠ – (نقب) ٢٦٤ س٩ وبيروت٧٦٧ ومخطوطة الدار: «حتَّى تُشربَه كلَّه، أى تملؤه». والوجه «أى تملأه»، تفسيراً للمنصوب. وعلى هذا الصواب ورد فى تهذيب اللغة (نقب)، وصحح كذلك فى طبعة بيروت.

٦١ – (نكب) ٢٧٠ س ٢٤ وبيروت ٧٧٣ والمخطوطة: «ويقال ليس له فى هذا الأَمر نكبة ولا ذُياحٌ» وكذا ورد فى ص ٢٧١ س١ «والذُّياح: شقّ فى القدم» وضبطت فى المخطوطة بتشديد الياء، صوابهما «ذُباح» بالباء الموحدة،

مخففة أو مشددة كما فى اللسان (ذبح ٢٦٤).

٦٢ – (هدب) ٢٧٩ س١٠ وبيروت ٧٨١ : «عبيد ابن زيد العبادى يصف ظبيا» . صوابه «عدى ابن زيد العبادى» كما فى المخطوطة .

٦٣ – (هضب) ٢٨٣ س١٧ وبيروت ٧٨٥ ومخطوطة الدار فى الخطأ الأول ، قول الهذلى :

لعمر أبى عمرو لقد ساقه المُنَى

إلى جَدَث يُوزَى له بالأهاضب

وفيه خطآن ، صواب الأول منهما «لقد ساقه المَنَى» بفتح الميم ، كما فى اللسان (منى ، وزى) وديوان الهذليين ٢ : ٥١ . والمَنَى : القَدَر .

وصواب الثانى «يُوزَى له» كما فى المخطوطة وديوان الهذليين واللسان (منى ، وزى) . يُوزَى : يُسنَد . أوزاه : أسنده . وفى شرح الديوان : «يوزى له : يُشخَص ويُرفع له فى موضع مرتفع» .

والهذلى هذا هو صخر الغى .

٦٤ – (وجب) ٢٩٣ س١٧ وبيروت ٧٩٤ قول قيس بن الخطيم :

ويوم بُعاثَ أسلمتنا سيوفُنا

إلى نشب فى حَزْم غَسَّان ثاقبِ

ولا وجه للنَّشب هنا ، فإنّ النشب هو المال والعقار . كما لا وجه لحزم غسّان ، وغسّان قبيلة . والصواب : «إلى نسب فى جِذْم غَسَّان» ، كما فى مخطوطة ابن منظور وديوان قيس ٤٢ .

والجِذْم : الأَصل . يقول رفعَنا صنيعُ سيوفِنا فى الحرب إلى نسبٍ ثاقب مضىء مشهور ، فعلْنا كما كان يفعل آباؤنا فى اكتساب المجد .

٦٥ – (وجب) ٢٩٥ س٤ وبيروت ٧٩٥ ومخطوطة المؤلف قول الأخطل :

عَموس الدُّجى ينشقُّ عن متضرم

طلوبُ الأعادى لا سؤومٌ ولا وجِبُ

وصوابه «غَموس» بالغين المعجمة كما فى ديوان الأخطل ٢١ واللسان (غمس) . والغموس : الذى لا يعرِّس ليلا حتّى يصبح . والبيت من قصيدة مكسورة الروى . وقد نبّه صاحب اللسان نقلاً عن ابن برى على الخطأ الآخر الواقع فى هذا الإنشاد ، أن صوابه «لا سؤوم ولا وجبِ» . لكن يجب مع هذا أن يبقى هذا الخطأ الأخير كما هو ، لأن ابن منظور قد أورده على هذا الوضع وعقّب عليه بتصحيح .

٦٦ – (وجب) ٢٩٥ س١٦ وبيروت ٧٩٥ :

ولا ذى قلازم عند الحياض

إذا ما الشريب أراد الشريبا

وكذا ورد إنشاده فى (قلزم) . والقلازم : كثرة الصياح ، كما فسّره الجاحظ فى البيان . والصواب «أراب الشريبا» ، من الإرابة لا الإرادة . وانظر البيان والتبيُّن ١ : ٥٧ ، ٦٨ و ٣ : ٣٣٩ حيث ورد إنشاد البيت . وقد وجدته على هذا الصواب واضحاً فى

مخطوطة المؤلف .

٦٧ - (وظب) ٢٩٩ س١ وبيروت ٧٩٩ ومخطوطة المؤلف : «وأرض موظوبة : تدوولت بالرعى وتُعُهِّدت حتى لم يبق فيها كلأٌ . ولشدَّ ما وُظئت» ، وصوابه «ولشدَّ ما وُظِبت» كما هو المألوف فى أسلوب أصحاب اللغة . ولا مناسبة بين الوط.ء ، والوظب الذى هو بمعنى الرعى الدائم المواظب عليه .

٦٨ - (وظب) ٢٩٩ س٧ وبيروت ٧٩٩ ومخطوطة المؤلف قول خداش بن زهير :

كذبت عليكم أوعِدونى وعلِّلوا

بِى الأَرضَ والأَقوامَ ، قِردانَ موظبا

وفى تفسيره : «عليكم بى وبهجائى ياقردان موظب إذا كنت فى سفر فاقطعوا بذكرى الأرض» ، صوابه «إذا كنتم فى سفر» . لأنهم هم الذين سيقطعون الأرض فى السفر . أما هو فمقيم ثابت . ثم وجدته بعدُ على هذا الصواب الذى أثبتُّ فى مادة (كذب) إذْ فسَّر «كذبت عليكم» بقوله : «أى عليكم بِى وبهجائى إذا كنتم فى سفر» .

٦٩ - (وغب) ٣٠٠س١٩ وبيروت ٨٠٠ قول رؤبة :

* لا تَعذِلينى واستَحِى بأَزبٍ *

ولا يستقيم به الوزن ، وصوابه «بإِزْبِ» كما فى المخطوطة وديوان رؤبة ١٦ . والإِزْب من الرجال : القصير الدميم ، وهو اللئيم أيضاً . وفيه خطأٌ آخر اشترك فيه الديوان ، وهو «لا تعذلينى» ، فإنه لا معنى لأن تعذله وتلومه بهذا الرجل الذى نعته ، وإنما هو «لا تعدِلينى» بالدال المهملة ، أى لا تسوِّى بينى وبينه ، لسنا سواءً . ومثله قول علقمة بن عبدة فى المفضليات ٣٩٢ :

فلا تَعدِلى بينى وبين مغمَّرٍ

سقتكِ روايا المُزْنِ حين تَصوبُ

٧٠ - (بيت) ٣٢١ س١٣ وبيروت١٧ قول الهذلى :

وأجعل فِقرتها عُدَّةً

إذا خِفتُ بيُّوتَ أمرٍ عُضَالْ

وفيه تصحيحان : الصواب الأول : «فُقرتها» بضم الفاء . يقال بعيرٌ ذو فُقرة ، إذا كان قويًا على الركوب . والآخر : «عضالِ» بكسر اللام ، فإن القصيدة كلها مكسورة الروى . وهى من شعر أُمية بن عائذ . ديوان الهذليين ٢ : ١٩٠ وشرح أشعار الهذليين ٢ : ٥١٤ . وقد صححت بذلك فى طبعة بيروت . وجاءت «عضال» مهملة ضبط. اللام فى المخطوطة .

٧١ - (ثبت) ٣٢٣ س ٩ وبيروت ١٩ : «ورجلٌ ثَبْت الغَدْر ، إذا كان ثابتًا فى قتال أو كلام» صوابه «ثبت الغَدَر» بفتح الغين والدال معاً ، كما فى اللسان (غدر ٣١٣) . وأصل الغَدَر الموضع الصعب لا تكاد الدابة تنفذ فيه ؛ يقال ما أثبتَ غَدَره ، أى ما أثبته فى الغَدَر ، يقال ذلك للفرس ، وللرجل إذا كان لسانه يثبت فى موضع الزَّلل والخصومة ، وإذا كان ثبتاً فى جميع ما يأخذ فيه .

وهذا النص ساقط. من نسخة المؤلف .

٧٢ـ (خفت) ٣٣٥ س ٩ وبيروت ٣٠ وكذا مخطوطة المؤلف : «وفى التنزيل العزيز : يتخافتون بينهم إن لبثتم إلا يومًا» . وليس فى التنزيل العزيز آية بهذه الصورة ، فهو من التحريفات الشنيعة التى أشرت إلى نظائرها فى كتابى «تحقيق النصوص» ص ٣٩ . وليس فى الكتاب العزيز من هذا إلا قوله تعالى : «يتخافتون بينهم إن لبثتم إلّا عشرا» الآية ١٠٣ من سورة طه . وقوله جلّ وعزّ : «فانطلقوا وهم يتخافتون» الآية ٢٣ من سورة القلم . فصوابه بحمد الله : «إن لبثتم إلّا عشرا» . وانظر تفسير أبى حيان ٦ : ٢٧٩ .

٧٣ ـ (سبت) ٣٤٣ س٨ وبيروت ٣٨ قول حميد :

ومطويّةِ الأَقراب أمّا نهارها
فَسَبْتٌ وأمّا ليلها فزميلُ

صوابه «فذميل» بالذال المعجمة ، كما فى مخطوطة المؤلف والصحاح (سبت) وديوان حميد بن ثور ١١٦ . والذَّميل : السَّير السريع اللَّين . كما أن صواب صدره «ومطويةٌ» بالرفع ؛ لأن قبله كما فى الديوان:

أتَاكَ بِىَ اللهُ الذى فوق من تَرى
وخيرٌ ومَعروفٌ عليك دليلُ

وقد وردت «مطوية» فى مخطوطة المؤلف مهملة الإعراب ، ووجه ضبطها ما عرفت .

٧٤ ـ (سكت) ٣٤٩ س١٦ وبيروت ٤٤ والمخطوطة قوله : «وقد يشدد فيقال السُّكَّيت ، وهو القاسور والفِسكل أيضاً» . صوابه «القاشور» بالشين المعجمة . وفى اللسان (قشر) : «والقاشور : الذى يجىء فى الحلبة آخر الخيل ، وهو الفسكل أيضاً» .

٧٥ ـ (صمت) ٣٦٠ س١٣ قول النابغة :

وكلُّ صموتٍ نثلة تبَّعيةٍ
ونسجُ سُليمٍ كلَّ قَضَّاء ذابلِ

كذا وردت «ذابل» بالباء ، وهى فى صفة درع لا توصف بالذبول ، وإنما هى «ذائل» ، كما فى المخطوطة وديوان النابغة ٦٤ واللسان (ذيل ، سلم ، قضض) وشرح القصائد السبع لابن الأنبارى ٢٧٠ .

والذائل : الدرع الطويلة الذيل . و«سُليم» ترخيم سليمان . وقالوا : أراد نسج داود فأخطأ فجعله سليمان .

وقد صححت بذلك فى طبعة بيروت .

٧٦ ـ (كتت) ٣٨١ س٢٣ وبيروت ٧٧ «وكذلك الجرَّة الحديد إذا صُبَّ فيها الماءُ» . ولا تكون الجرة من حديد ، بل هى من خزف ، وإنما هى «الجَرَّة الجديد» بالجيم ، أى الجديدة ، كما فى الصحاح (كتت) ، وفيه : «وكتَّتِ القدر : غلت ، وكذلك الجرة الجديد إذا صُبَّ فيها الماءُ» . والجديد يقال بطرح التاء للذكر وللأُنثى ، وقد يقال للأُنثى جديدة بالتاء على قلة .

٧٧ـ (ليت) ٣٩٣ س٧ وبيروت ٨٧ :

تمنى مِزْيَدٌ زيداً فلاقى

أخا ثقةٍ إذا اختلفَ العوالى

و «مِزيد» بكسر الميم ليس من أعلامهم ، وإنما هو «مَزيد» بفتح الميم كما فى الاشتقاق لابن دريد ٢٠ . وفى القاموس : «وسمَّوا زيدًا وزيادًا وزيّادًا وزيادة وزيّادة وزيدكًا ، ومَزْيَدًا ، وزيدلًا ، وزيدويه» ولم يَذكر «مِزْيد» كما لم تضبط ميم «مزيد» فى المخطوطة .

٧٨ـ (نأت) ٤٠٠ س١٦ وبيروت ٩٥ : «نأَت ينئت نأتا ونَئِتًا» صوابه «ونئيتًا» كما هو واضح فى المخطوطة والقاموس ومجالس ثعلب ٤١٧ . وفى المجالس «نأَت الرجل ينئت نئيتًا ، وأَنَّ يئِنّ أنينًا ، وهما واحد ، غير أن النئيت أجهرهما صوتا» .

٧٩ـ (هبت) ٤٠٧ س١٥ : «والهَبت : حُمق وتدلية» وهو تصحيف غير صالح ، صوابه «وتدليه» .

والتدليهُ : ذهاب العقل ، من الدَّله ، وهو ذهاب الفؤاد من همٍّ أو نحوه . والمدلَّه : الذى لا يحفظ ما فَعل ولا ما فُعل به . وهى على هذا الصواب فى المخطوطة وطبعة بيروت ١٠٢ .

٨٠ـ (خوث) ٤٥٢ س٣ وبيروت ١٤٦ والمخطوطة ، قول أُميّة بن حُرثان :

عَلِقَ القلبُ حبَّها وهواها

وهى بِكْرٌ غريرة خَوثاءُ

وهذا الضبط لا يجوز إلّا على القلب ، والمألوف فى الضبط «علقَ القلب حبُّها» ، فالحبُّ هو الذى يَعلَق . وفى اللسان (علق) : «وعَلِق حبُّها بقلبه : هوِيَها» كما يقال عَلِقت الحبيبة بالقلب . ومنه قول ذى الرمّة :

لقد علقَتْ ميٌّ بقلبي عَلاقةً

بطيئًا على مرِّ الليالى انحلالُها

٨١ـ (دأث) ٤٥٢ س١٧ وبيروت ١٤٧ : «فَعَلاءُ بفتح العين لم يجئ فى الصفات ، وإنما جاء حرفان فى الأَسماء فقط ، وهما قَرَماءُ وجَنَفاء ، وهما موضعان» .

وهذا نصٌّ موهم ظاهره من قِبَله الصواب ، فقد يُظن أن المراد «الفَرَما» المدينة المصرية ، وهو خطأ ، فإنّ الفَرَما المصرية ليست بعربية اللفظ ، بل هى أعجمية كما ذكر ياقوت . وهى أيضًا مقصورة على الأصح لا يقال فيها «الفرماءُ» . وانظر اللسان (فرم) حيث تجد اضطراب نقل صاحب اللسان عن ابن برى مرة بالقاف وهى المعتمدة ، ومرة بالفاء ، وأراه سهوًا منه . فإن التى يعنيها اللغويّون «قَرَماءُ» بالقاف ، وهى العربية ، وهى قرية باليمامة . انظر ياقوت وأدب الكاتب ٤٦٢ وسيبويه ٢ : ٣٢٢ .

ومهما يكن فهى فى الأصل المخطوط هنا «قرماءُ» بالقاف واضحة .

٨٢ - (كبث) ٤٨٤ س١٠ وبيروت ١٧٨ ومخطوطة المؤلف، قوله :

يحرِّك رأسًا كالكُبَاثة واثقًا
بورد فلاة غَلَّست ورِدَ منهلِ

ومعنى غلّست وردت الماء بغَلَس، وهو ظلامُ آخرِ الليل، وهو من صفة «القطاة» لا «الفلاة». فصوابه «بورد قطاة» كما في اللسان (غلس) عند إنشاده، وكما في مجالس ثعلب ٣٠٥. ويجب أن يبقى الأصل هنا كما هو، وينبه على أنه سهو من المؤلف.

الجزء الثالث

٨٣ - (لوث) ٦ س٩ وبيروت ١٨٥ : «وقال ثمامة بن المخبر السدوسى :

ألا ربَّ ملتاثٍ يجرُّ كساءه
نفى عنه وُجدانَ الرِّقين العزائما»

وفى هذا أخطاء. فالشاعر هو ثمامة بن المحبِّر، بالحاء المهملة لا بالخاء. أما «المخبر» بالخاء فليس من أعلامهم. وممن لقب بالمحبِّر أيضاً ربيعة بن سفيان الشاعر، وطفيل بن عوف الغنوى الشاعر كما فى القاموس. وممن سمِّى بالمحبَّر المحبِّر بن إياس بن مرهوب كما فى الاشتقاق ٥٠٨. لكن ورد «المخبر» فى نسخة الأصل بالخاء المعجمة، فينبه على صوابه ويبقى كما هو.

وكلمة «وُجدانَ» صوابها «وِجدانُ» بكسر الواو لا بضمها، وبضم النون لا بفتحها. بذلك ضبطت واضحة فى المخطوطة.

و«العرائما» كذا وردت فى المخطوطة، وصوابها «العزائما» بالزاى كما فى اللسان (ورق) ومجالس ثعلب ٦٤٦. وقال ابن منظور فى تفسيره : «يقول : ينفى عنه كثرةُ المال عزائمَ الناس فيه أنَّه أحمق مجنون».

٨٤ - (ليث) ٩ س١٧ وبيروت ١٨٩ : «واللِّيثُ ... .. اشتعل ورقا» وكذا فى الأصل المخطوط. بما فيه من خطأ وبياض. وجعل مكان البياض فى طبعة بيروت «نبات»، وهو تكملة لا تعتمد على أساس. وقد عثرت على تصحيح وإكمال لهذا النص فى مجالس ثعلب ٣٥٥ هذا نصه : «وأَلْيثَ سَخبرها يعنى اشتعل ورقا». فلعله «وأَلْيثَ سخبرها، أليث يعنى اشتعل ورقا» لأن البياض الذى فى الأصل مقداره ثلاث كلمات.

٨٥ - (أجج) ٢٨ س٩ وبيروت ٢٠٦ ومخطوطة المؤلف، قول ذى الرمة :

* بأَجَّة نشَّ عنها الماءُ والرُّطَبُ *

صوابه «والرُّطُب» بضم الطاء، وهو الكلأ ولا يقال الرُّطَب بفتح الطاء إلا لنضيج البسر إذا لانَ وحلا، قبل أن يكون تمرا.

٨٦ - (أزج) ٣٠ س٢ وبيروت ٢٠٨ قول الأعشى، وهو فى صفة حصن تيماء كما فى الديوان١٤٦ :

بناه سليمان بن داود حِقبةً
له أَزَجٌ صمٌّ وَطِيءٌ مُوَثَّقُ

وفيه ثلاثة أخطاء صوابها «له آزُجٌ صُمٌّ وطَىٌّ» . والآزُج: جمع أَزَج ، وهو بيتٌ يُبنى طولًا يقال له بالفارسية «أوستان» . والصُّمّ: جمع أَصَمّ . والصمم فى الحجارة ونحوها بمعنى الشدة والصلابة . و«الطَّىُّ» أصله تعريش الركيَّة بالحجارة والآجُرّ . والمراد هنا ما عُلِّىَ من البناء بالحجارة والآجر. وقد وجدت هذا الصواب الذى أثبت فى المخطوطة أيضا .

٨٧ـ (بعج) ٣٦ س٢١ وبيروت ٢١٥ قول الشاعر :

فانى له بالصيف ظلٌّ بارد
ونصِىٌّ باعجة ومحضٌ مُنْقَعُ

وجعلت فى طبعة بيروت: «فأنَى» وهى فى الأصل المخطوط. «قادى» . وصوابها كلها «قانى» بالقاف لا بالفاء كما فى اللسان(قنا، عجل) وشرح ابن الأنبارى للقصائد السبع الطوال ٧١ . يقال قنانى لك عيش ناعمٌ ، أى دام . وقال ابن الأنبارى: «وكل ما جمع بين لونين فقد قانى» . وأنشد البيت .

وهذا النص يجب أن يبقى كما ورد فى المخطوطة مع التنبيه على صوابه .

٨٨ـ (جرج) ٤٦ س١٧ وبيروت ٢٢٤ قول أوس ابن حجر :

ثلاثة أبراد جيادٍ وجُرْجَةٌ
وأدكَن من أرىِ الدَّبور مُعَسَّلُ

و«الدَّبور» : الريح التى تقابل الصَّبا والقبولَ ، ولا وجه لها هنا ، وإنما هى «الدُّبور» بضم الدال ، جمع دَبْر بفتحها ، وهى جماعة النحل . والأَرى: عمل النحل العسلَ ، وهو العسل أيضاً . وضبط «الدَّبور» كذلك فى ديوان أوس بن حجر طبع بيروت ص٩٨ بفتح الدال ، وهو خطأ شائع ، فليصحَّح .

وكلمة «الدبور» لم تضبط فى المخطوطة ، فضبطها من تصرف الناشر .

٨٩ـ (حجج) ٤٩ س١٨ وبيروت ٢٢٦ قوله «من قتل بنى تغلب قوم الأخطل باليُسُر ، وهو ماءٌ لبنى تميم» .

والصواب «بالبِشْر» . وانظر لوقعة البشر أمثال الميدانى ٢: ٣٥٥ ، ٣٦٧ والعمدة لابن رشيق ٢: ١٦٤ ومعجم البلدان فى رسمه . وفيها يقول الأخطل بيته المشهور (ديوانه ١٠) :

لقد أوقعَ الجحَّافُ بالبشر وقعةً
إلى الله منها المشتكَى والمعوَّلُ

ويقول أيضاً (ديوانه ١٣٤) :

سمَونا بعرنينٍ أشمَّ وعارضٍ
لنَمنع ما بين العِراقِ إلى البِشرِ

ويقول حُرقوص بن النعمان :

أظنُّ خيولَ المسلمين وخالدًا
ستطرقكم عند الصباح على البِشر

وكلمة «البشر» مهملة النقط والضبط فى المخطوطة .

نصف قرن مع مخطوط واحد

بقلم كراتشكوفسكي
ترجمة محمد منير مرسي

هناك مخطوطات تشعر بنفسك أمامها وكأنك تلميذ لساحر قام فى أسطورة باستدعاء الارواح ثم لم يستطع أن يسخرها ، وعندما نتذكر هذه المخطوطات ونبدأ فى الحديث عنها ، تقوم سلسلة من الاشخاص . وتتداعى القرون البعيدة الماضية والاعوام القريبة التى عاصرتها ، ومن هنا كان عليك أن تكتب عنها اما رواية واما كتابا كاملا .

ولما كانت حياتنا هى على راى المثل كحياة الفارفرار ، فانها لا تسمح باعطاء كثير من الوقت لموضوع واحد وتراك بقوة الارادة تحاول جاهدا ان تطرد الافكار التى تقف أمامك لاسيما ما يتعلق منها بمخطوطات أو موضوعات معينة تتعايش معها وتحتل مكانة عزيزة فى نفسك . لكن أحيانا ما تكون المخطوطات عنيدة وتشعر بنفسك عاجزا أمامها عندما تسألك بقوة واصرار : ومن بعدك سيواصل الحديث ؟ هل أعطيناك الحق فى أن تحمله معك الى القبر ؟

ان ارادات العلم الخالد على مر العصور تتسم بالجبرية . وان ارادتك الشخصية تتنحى امامها فى نهاية النهاية .

تمر فى ذاكرتى المخطوطات القديمة التى كانت مرتبطة مع عالم معاصر مثل ارتباط مخطوط ديوان الاخطل الموجود فى لينينجراد مع الصلحانى العالم البيروتى الدمشقى ناشر الديوان ، ولقد سمعت عن هذا الناشر أول مرة من البارون « روزن » ، عندما اقترح على ان ادرس معه مخطوط ديوان الاخطل الذى كان أساسا لتلك الطبعة .

وكان هذا المخطوط موجودا انذاك فى القسم التعليمى بوزارة الخارجية بعد أن وصل اليه من مجموعة ايتالينسكى الذى كان طبيبا وسفيرا وعالم آثار قديمة وحفظ لنا مخطوطات تاريخ الدينورى .

وكان مخطوط ديوان الاخطل جوهرة مجموعة القسم التعليمى . وفى سنة ١٨٦٧ قام مهاجر عربى هو رزق الله حسونة مترجم كربللوف ، الذى كان يعيش آنذاك فى بطرسبرج بنقل نسخة لنفسه من المخطوط ، ووقعت النسخة فى بيروت بعد عشرين عاما وكان لها الفضل فى اعطاء الدفعة الاولى للطبعة وكان المستعرب الانجليزى ف. رايت قد فكر قبل هذا فى نشر مخطوطنا لكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن . ولم يستطع رايت ان يحقق خطته فقد انتهى طريق حياته سنة ١٨٨٩ .

وحقيقة أن « روزن » هو الذى كشف عن هذا المخطوط فى فهرسه لكن قبل ذلك كان يعرف مؤرخنا الروسى انه توجد لدى الاخطل أقدم اشارة تاريخية عند العرب عن الصقالبة فى بيته الذى يقول فيه :

عوادل عوجا عن أناس كأنما
يزين بهم جمع الصقالبة الصهب

ولقد اتفق أنه فى نفس السنة التى مات فيها رايت وقعت نسخة حسونة فى بيروت ، وهناك غيرت مجرى حياة عالم كبير ولغوى قدير وعارف دقيق بآثار أدبه القومى وأعنى به الصلحانى ، الذى أصدر طبعة من خمسة أجزاء « لالف ليلة وليلة » ، وهى الطبعة الوحيدة التى انتشرت بين القراء .. ولقد تحول اهتمام الصلحانى الى الاخطل احد مواطنى بلده الاقدمين ، على أن الصعوبات لا سيما الفنية منها لم تكن بالقليلة فقد كان من غير الممكن آنذاك أن يرسل مخطوط بطرسبرج الى بيروت .

ولم تكن قد شاعت بعد الصور الشمسية وأخيرا وبناء على اقتراح روزن ، قام الصلحانى باعداد طبعة المخطوط على حسب نسخة حسونة ، وأرسل صورة الطبعة الى بطرسبرج حيث قارنها روزن مع أصل المخطوط وأضاف اليها كل الملاحظات التكميلية وخرجت الطبعة فى بيروت بسرعة وكانت قد بدأت الطبعة سنة ١٨٩١ ، وبعد عام تم طبع أربعة أجزاء .

وبدأ العمل على اعداد الفهارس وجمع الاقتباسات من شتى المصادر وابتدأت تظهر مواد جديدة .

فقد وجد مخطوط فى بغداد وآخر فى اليمن وكلاهما فى الحقيقة ناقص ومعيب ويتشكل من أوراق غير مسلسلة لكنهما يحملان الكثير من التفسيرات والتوضيحات الجديدة . وقد نشرهما الصلحانى فى عامى ١٩٠٥-١٩٠٧ واستعان فى ذلك بخدمات تقدم فن التصوير الزنكوغرافى . وقد عمل الصلحانى دون كلل لكن الاخطل وضع أمامه مشكلات جديدة وأخذ يجذبه بعيدا بعيدا بالجديد من المخطوطات .

وفى سنة ١٩١٤ سافر هذا الناشر الى استانبول من اجل دراسة ديوان نقائض جرير والاخطل الذى كان موجودا هناك . وكان اشتعال الحرب سببا فى تعطيل خطته لمدة طويلة .

ولم يستطع الصلحانى ان يخرج طبعته عن ديوان استانبول الا سنة ١٩٢٢ وبعد ثلاثة اعوام ظهر القسم الثانى من الجزء

الخامس من ديوان الاخطل ، لكن لم ينته بهذا عمل الصلحاني عن الاخطل .

●

فقد حدث فى احدى مقالاتى أننى أشرت بطريقة عابرة الى مخطوط للاخطل اكتشفه فى طهران صديقى الاصفر المستشرق فى الفاراسية راماسيكفتش الذى هلك سنة ١٩٤٢ ابانمحاصرة ليننجراد . وبعدها بشهر تسلمت من الصلحاني خطابا يطلب منى اخباره عن بعض التفصيلات الخاصة بالمخطوط الجديد . وفى نهاية سنة ١٩٣٨ فوجئت بوصول طبعة مخطوط طهران مع اهداء الناشر وكلمات رقيقة مؤثرة ، وظهر انه بعد خطابى بدأت جامعة بيروت محادثات عن بيع المخطوط معصاحبه الطهرانى ، وامتدت المفاوضات الخاصة بثمنه مدة اربع سنوات لكن فى النهاية فى سنة ١٩٣٧ رحل المخطوط من طهران الى بيروت .

وظهر ان مخطوط طهران اقدم المخطوطات المعروفة حتى الان عن ديوان الاخطل ويرجع تاريخه الى سنة ١٩.٥ م .

وكان ما أثار تعجبى فى هذه الطبعة الجديدة للصلحاني هو أن مخطوط طهران بالذات كان قد درسه التبريزى العالم اللغوى عندما كان له من العمر ٨٠ عاما . وهكذا ظهر ان العالم ضيق بالناس الذين تلتقى معهم صدفة وعلى غير انتظار بل انك لو عشت طويلا مع المخطوطات فانك كثيرا ما تلاقىالصديق القديم فى موقف جديد .

وبعد الحرب العالمية الثانية وصلتنى اخبار عن الصلحاني تفيد أن حياته التى ملات مايقرب من مائة عام قد انتهت فى ١٠ اغسطس سنة ١٩٤١ ، وها هو ذا الان كما عبر لى مرسل الخطاب ينام نومته الاخيرة تحت اشجار الارز « فى الجونية » بعد أن اهدى أكثر من نصف حياته الى الاخطل زميل وطنه ومطرب بنى أمية .



المكتبة العربية



مجموعة قصصية بقلم: عبد القادر حميد

تحفل مجموعة قصص « رغم كل شيء » للأستاذ عبد القادر حميده بناس كثيرين وحقيقيين . لم تستطع ظروف حياتهم القاسية المريرة أن تغير من انسانيتهم شيئا . فهم رغم البطالة الضاربة أطنابها فى حياتهم ، يتحابون فى طريق كفاحهم والبسمة تشرق على أفواههم . وكل منهم يعتز بكرامته وأصالته .

وأول نموذج نلتقى به فى هذه القصص هو محمود فى قصة «سعدية» .. انه يختفى فى الظلام ولا يعير العمدة التفاتا رغم أنه كان منذ لحظات يفكر فى العودة اليه والاعتذار له حتى يرجعه الى العمل فى الجنينة بعد أن وضعت له زوجته اليوم طفلة رائعة عليه أن يرعاها ويربيها . ولكنه ـ دون أن يدرى ـ يرى نفسه يبالغ فى احتقار العمدة فلم يلق عليه حتى السلام ، لا لانه تسبب فى قطع عيشه حينما طرده متهما اياه بالسرقة يوم أن اخذ

ملء جيبه جوافة لزوجته التى كانت تتوحم عليها ، ولكن لأنه تأكد من الاشاعة المعشعشة فى ادمغة الفلاحين بأن العمدة يتسلل كل ليلة الى الكشك الذى تنام فيه الخـــادمة « ست أبوها » ليقضى معها وقتا يتقزز كلما تصوره ، وكان العمـدة خارجا من عندها حينما لمح محمود مقبلا نحوه . ولأول مرة يرى محمود العمدة على هذا النحو المخجل ، يراه فى صورة غير تلك الصورة المتزمتة التى يراه عليها أهل القـــرية بالنهار فاذا بالصلف والكبرياء ينزاحان عن شخصـــيته واذا به يتملقه قائلا له : سلامو ورحمة الله وبركاته .. ازيك يا ابو حنفى . ومع هــذا لم يرد محمود ، فقـد « كان ما يزال يمشى بجـــوار ظله .. والعمدة من ورائه يحاول أن يبرىء نفسه .. ويمنع حدوث فضيحة متوقعة » . على أن محمود لم تكن تعنيه الفضيحة اذ الناس تعرف كل شىء ، ولم يكن كذلك ليهتم بقول العمدة : كده برضه يا واد ؟ خلاص يعنى « نسيت العشرة » . نعم لم يـكن يعنيه كل هذا ، اذ يكفيه أنه كشف العمدة ووقف على حقيقته.. ولذلك مضى فى زهو المنتصر ..

ونحن فى قصة « القطب الكبير » أمام نموذج آخر ، هو ذلك الرجل الذى يهبط القرية ذات ليلة لا يعرف أحد من أين جاء ولا من أى أسرة هو ، رجل بلا تفاصيل ، يأتى عادة فى زى شيخ مجذوب يتخذ من جامع القرية مسكنا له يبيت فيه بالليــل ، حتى اذا ما طلع النهار خرج الى حوارى القرية وأزقتها يمارس حياته على ذمة هذه المشيخة المزعومة . وهو نموذج موجود فى كل قرية ، الا أنه يختلف من قرية لأخرى . فقد تجده فعـلا مجذوبا ولا هم له الا اقناع نفســـــه قبل اقناع الآخرين بأنه «وصل» ، ودائما يعيش على حساب الليالى التى تقام لأهل الله فى القرى وتختتم بالذكر والأناشيد . وقد تجده شخصا آخر غير هذا ، من ذلك النوع الشرير الذى يتخذ من المشيخة المزيفة ستارا يمارس خلفه شروره . و « القطب الكبير » يتضـــح فى القصة أخيرا أنه من هذا النوع الأخير . غير أن اكتشافه على يد الفتى محمد أبو اسماعيل يتم بعد ان تفشى سلطانه فى القرية فعاث فيها فسادا . وهذه القصة من اضعف قصص المجموعة من الناحية الفنية . فالكاتب يستهلها بسفره الى قريته ومقابلة عمه مبروك الشرقاوى بمقدمة طويلة لم يكن لها أى داع وأغلب الظن أنه كان يقصد بها الكشف عن اعماق أهل قريته الطيبين ، مع أن وجود « القطب » بينهم دليل كاف على ابراز هذه الطيبة.. هذا بالاضافة الى أن الموضوع نفسه تافه ومستهلك وبال .

ومشكلة البطالة هى الموضوع الأساسى لكل قصص المجموعة ، فهانحن نرى حسان فى قصة «الليلة السابعة» يموت وهو فى طريقه الى دمنهور بحثا عن أى عمل يقتات منه هو وزوجته وطفـــله مرشدى ، وكان يسير على قدميه حيث لم يهن عليـــــه دفع القروش الخمسة التى جاءت بها زوجته من تحت طقاطيق الأرض خصيصا لهذا الغرض ، وأعياه التعب فسقط على شريط السكة الحديد فسحقه القطار ، وترك زوجه تبتلع غصص المـرارة فى صدرها وتخفى مأساتها عن طفلها مرشدى ، الذى داب ــ منذ أن سافر أبوه ــ على انتظاره كل يوم عنـد المحطة .. لعــــله يعود ..

وفى هذه القصة نضج وحيوية وشاعرية وحس دافق بالحياة ، ابتداء من الأطفال الكثيرين ذوى الوجوه النحيلة الشـــاحبة والأجسام الهزيلة المعروقة التى لا تسترها غير غلالات من خروق بالية تكاد لا تستر معالم عظامهم وهم يلعبون فى حارة « الشلبية » المليئة بالدخان والغبار ، الى الحجرة الضيقة التى تنام فيها أم مرشدى حيث تمر عليها الليلة السابعة لست ليال سقطن من حساب الزمن بعد أن وارت التراب جثمان عائلها الوحيد حسان أبو الدهب ، وأصوات الذكريات التى تمتد ألسنتها من شقوق الحجرة وثقوب السقف ومن بين عيدان الحصير البالى ورتوق ثوبها الممزق ، تنسكب فى أذنيها قطرات من قصة حسان فتلهبها كما لو كانت قطعا من الرصاص المنصـهر . ولست أدرى وأنا أقرأ هذه القصة لماذا تذكرت الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى . ربما لأن بالقصة عبق أنفاسه ، وربما لأن هناك صلة وثيقـــة وواضحة بين هذه القصة وبين قصة « العقرب » للاســـــتاذ الشرقاوى . ففى « العقرب » نرى نفس النموذج الانسانى الذى مات من حيث كان يريد أن يحيـــا .. والغريب أن اسمه حسان أيضا ، وان كان الشرقاوى أعمق بكثير فى « العقرب » من عبد القـادر حميده فى « الليـلة السابعة » فحسان « العقـرب » حكمت عليه الظروف أن يبيع العقارب ، أن يحصل من ثمن السم على لقمة العيش فذهب ضحية للسم ..

●

وفى قصة « الأب » شاب غض الاهاب وجد نفسه فجأة ، عائلا حيث أصاب الشلل حياة أسرته فى ساق أبيه عائلهم الوحيد ، وكان على الشاب أن يقود السفينة فى بحر تهب عليه الرياح بما لا يشتهى السفن ــ والقصة فى أسلوبها تقرب من لغة الشعر ، وفيها جو . غيـــر أنى لا أدرى لماذا بالـــغ الكاتب وأكثر فى التفصيلات . ولكن يبدو لى أن الكاتب لجأ الى التهويل ــ أو هكذا كان احساسه بالحدث ــ ليشعر القـــارىء بروعة النجاح الذى حققه البطل ، فى اجتياز التجربة المريرة أولا وفى الحصول على التوجيهية ثانيا ، ذلك النجاح الذى مكنه من العمل مدرسا فى مدرسة خاصة ومن ثم التحاقه بكلية الحقوق .. ورغم هذا ظل الفتى هو وأسرته يصنعون الابتسامات مع شربات النجـاح السنوى ، لا لشىء الا لأنهم فقط ، يريدون الابتسام . ومع ذلك مات الأب وهو يبتسم لهم جميعا .. ما عدا الطفل « هشام » الذى أنجبـه البطل بعد أن تزوج خلال القصـة ، فهو الوحيـد الذى لم يبتسم فى وجهه جده . ربما لاحساسه بأن هذا الطفل يعتبر مشكلة جديدة وعبئا يثير التفكير ولا يدعو الى الابتسام ، وربما لأنه لم يكن بعد قد اطمأن الى مستقبله الغامض فى ذلك الجو الكئيب الراكد ..

واذا كانت هذه القصة تحتوى على فترة زمنية بعيدة المدى ، فان القصة التى تليها «أقوى من الحب» تفوقها فى هذه الناحية. حتى أنك تحس فى منتصفها تقريبـــا أنها يمكن أن تشطر الى قصتين وربما ثلاث . وكذلك التفاصيل فيها كثيرة ومتشابكة . فالبطل يبحث عن عمل يواجه به حياته . ووجود العمل خرافة ذلك الزمان . والأدهى أن أمه مصممة أن تزوجه بسعاد التى لم يحبها ولم يرتبط بها أدنى ارتباط . هذه قصة مثلا . الا أن الكاتب يستطرد فيسرد قصة كفاح البطل وصــولاته وجولاته « بالعود » فوق أسطح المنازل بمصاحبة « العوالم » ، ذلك العالم الهائل ، لاحياء الأفراح. وكيف أن الحياة بمتناقضاتها تجعله يصنع الأفراح وقلبه غارق فى الأحزان . وتلك أيضا قصة أخرى . ثم

يلى ذلك زواجه بسعاد رغم انفه حيث وقف أهلها بجانبه موقفا بطوليا نقم هو عليه ـ ولا أدرى لماذا يكره واحد ناسا يتعاطفون مع موقفه ـ وكيف أنه فتح بيته لسعاد وأغلق دونها قلبه ذلك القلب العنيد ، الذى انفتح على مصراعيه لصفاء المطربة التى شاركته احياء الافراح بصوتها المليء بالشجن وشاركته كذلك لحظات حرمانه العاطفى . ثم صراعه بين زوجة تهبه كل الحب ولا يهبها شيئا ، وحبيبة يهبها كل الحب ولايتأكد من حقيقة شعورها نحوه . وهذه قصة ثالثة . وفى النهاية ، وبعد كل هذا، يرجع البطل الى نفسه ، اذ تسافر زوجته فجأة فيحس بالفراغ وبالوحدة وبان شيئا اليفا نقص من حياته ، وهنا تهتز عاطفته نحو صفاء ويتراجع عن مشروع الطلاق الذى كان قد انتواه . وبهذا تكون الالفة أقوى من الحب !!.. ما أعقد التفصيلات ، وما أتفه الفرض .

●

وابطال القصص كلهم واقعون تحت ضغط كابوس ثقيل يسحقهم ويفريهم . وفى ذات الوقت يؤلف بين قلوبهم ـ فالظلم اذا تفشى فى قوم خلق منهم أصدقاء بل احباء ، أصدقاء محنه .. وما أعمق صداقة المحنة . والمحنة فى مجموعة « رغم كل شيء » امتدت وتغلغلت واحس بها حتى الأطفال فى القرى والدساكر ، وها هو طفل من اطفال الحارة فى قصة « حدث ليلتها » ، يحس بانه لابد أن يسافر ليبحث عن أبيه . ان الفزع يحط على الأطفال لا لأن صديقهم سيفارقهم فحسب ، لا ، لم يناقشوا هذه الحكاية بالمرة بل لم يلتفتوا اليها،انما المشكلة الحقيقية والعويصة الحل التى برزت من داخلهم الى افواههم فجاة هى أنه خلال اقامته فى مصر مع من سيلعب ! كما لو كانوا متأكدين باحساسهم الفطرى انه من العسير بل من المستحيل أن يعثر فى مصر على رفاق مثلهم او حتى يقلون عنهم وفاء بكثير : « حملقوا مشدوهين فى بعضهم وكانما قفزت الى رؤوسهم الحليقة مشكلة لا حل لها .. ثم هتفوا فى نفس واحد : ياه .. وحتلعب مع مين هناك ؟ » وكان لابد لهم أن يفعلوا شيئا هاما ازاء صديقهم الراحل ، فماذا فعلوا .. « انحنى واحد منهم على الأرض ، فالتقط الكرة وامتدت بها اصابعه الرفيعة الى مرشدى متطلعا اليه فى حب واسى كانما يراه للمرة الأخيرة وقال له : طيب خد الكوره دى العب بيها مع عيال مصر » . ما أبسط الفعل وما أعمقه ! انهم فى أعماقهم ـ وفى ظرف كهذا ـ يتمنون له فى غربته أن يلقى أحبابا وأوطانا ، ويعملون على أن تتحقق الأمنية ، فيودعونه شيئا عزيزا لديهم جميعا ، شيئا ربما يكون هو الذى جمعهم وصنع منهم دائرة ، ذلك هو الكره ، التى لا شك ستعيد تشكيلهم مرة أخرى لرفقة صديقهم فى غربته . ولم يكن أحد منهم يعلم ما الخبر ، وما الفرض الذى من أجله سيرحل صديقهم .. وربما لو علموا لما اعطوه الكرة ، اذ انهم كانوا سيدركون مدى خطورة الرحلة.. لقد كان ذاهبا ليرى أباه الذى اختطفته غيلان صدقى باشا حينذاك لا لشيء الا لأنه دائم المطالبة بحقه وحق بقية الناس فى القرية ..

وهذه الرحلة التى يقطعها الطفل مرشدى خلف ابيه الذى اختطفته مخالب الاستعمار الى غير رجعة ، أى انه ذاهب يبحث عن الأمان ، تتكرر بصورة أخرى عائدة من المدينة الى القرية برفقة الطفلة محاسن التي وفدت مع امها بحثا عن الأمان من وحشية الاستعمار الذى فجر نفسه قنابل ونيرانا وتخريبا وتدميرا ملأ هذه القرية والقرى الأخرى « بالمهاجرين الذين يغادرون بيوتهم الى بلاد الله الواسعة هربا من قنابل الألمان » . على أن الطفلة محاسن فى رحلتها تلقى بالأمان فعلا .. وياله من امان . ان مشاعرها ترتبط على الفور بمشاعر الطفل القروى راوى القصة الذى كبر وتزوج فيما بعد وأنجب طفلة أسماها محاسن ، يعنى أن الطفلة محاسن ما زالت تعيش فى حياته الحاضرة . وانها لعبقرية من الكاتب كونه يجعل الاتصال بين ام محاسن التى ترملت بسبب العدوان الفادر فى الاسكندرية وبين أم الطفل القروى ، يتم عن طريق الطفلين ، اذ أن أم الطفل تطلب منه أن يبلغ أم صديقته رغبتها فى أن تسمح لها بالزيارة والتعارف . ومن هنا يحدث الالتحام العاطفى بين أم ترملت ظلما وعدوانا وعذرا وأم تخشى الترمل الذى يهدد كيانها هى الأخرى وبنفس اليد ، وفى ذات الوقت يزداد تعلق الطفل بالطفلة بعد أن علم أخيرا من الأحداث المترتبة على تعارف الأمين أن ليس لها أب مثل أبيه . وبينما كانت أمه تمسح لأم الطفلة دموعها ، كان هو يعانق الطفلة بذراعيه كما يعانقه أباه تماما ، كانه ، على صغره ، يريد أن يعوضها حنان الأب . وبذلك ترك فيها أثرا ما زال يعيش فى حاضرها ، فأسمت ابنها ممدوحا . واذا كانت الحرب قد شتتت أهلهم وأزعجتهم فانها قد أنبتت فيهم الحب . وها هى البداية تتكرر من جديد ـ عن طريق الأطفال أيضا ـ اذ يلتقى ممدوح بمحاسن فى المدرسة بعد مضى ذلك الدهر الطويل ليقدم كل منهما أوراق ابنه .. ولحظئذ يكتشف الشاب ممدوح أن السيدة محاسن مبتورة الذراع . وتقطع عليه استغرابه : بانها راحت الى حطام بيتهم وأخذت تنبش الذكريات فانفجرت فيها الذكريات قنبلة كانت باقية لم تنفجر بعد .. لتترك فى جسدها هذا الأثر الذى لا يمحى . واذ مضى ممدوح مع محاسن فى الطريق خارج المدرسة يسكب فى صدرها ذكريات يمحو بها آثار ذكريات .. كانت محاسن وممدوح الصغيران يتقافزان أمامهما فى حب ويتعانقان كأنهما يؤكدان أن الأمل فى حياة حرة كريمة ما زال باقيا ..

والناس للناس مهما حدث بينهم من خلافات . بل هم فى لحظات الشدة ينسون الخلافات . ففى قصة « الناس لبعضهم » نرى اسماعيل افندى ناظر الزراعة بوسية محمد على باشا يقسو على الناس فى تنفيذ الأحكام الصارمة ، ومع هذا يتعاون معهم فى اتاحة الفرصة أمامهم لتسديد ديونهم ، فهو واحد منهم وليست قسوته الا انطباعا لقسوة الباشا عليه . وكذلك الشاب « مدحت » فى قصة « رغم كل شيء » ، كلاهما وضعته الحياة فى منصب يتطلب منهما القسوة فى معاملة الناس . واذا كان أهل القرية يبعثون ببعض العطايا من بيض وسمن وجبن وخلافه الى اسماعيل افندى جزاء خدماته لهم .. فانهم فى المدينة أيضا يحاولون اعطاءها للشاب مدحت قروشا حيه مقابل أن يتنازل عن كبريائه ويتساهل معهم فلا يحرر محاضر اذ هو يعمل مندوبا عن البلدية فى أشغال الطريق . واسماعيل افندى يفلسف العطايا لزوجته الطيبة المريضة بالروماتيزم والتى تعزو مرضها الى سبب قبولهما العطايا ، بانه لا يغصب أحدا وانهم يقدمونها له عن طيب خاطر ومن تلقاء أنفسهم ، ثم ان مرتبه ـ وتلك هى الكارثة ـ لا يزيد عن ثمانية جنيهات فكيف يقوم باعباء الأولاد فى المدارس

اذا لم يوجد ثمة ما يساعده ، هذا وان كان فى حقيقة الأمر يتمزق فى داخله ويلوم من هم السبب . أما الشــاب مدحت فهو وان كانت ظروفه لا تقل قسوة ـ بسبب امه التى تلفظ أنفاســها الأخيرة ـ عن ظروف اسماعيل افندى ، الا أنه راسخ كالطود ، يلوح له المقاول بعشرة جنيهات ، وامه مريضة تنتظر العملية ، ومع هذا يسلم المقاول صورة المحضر « وأنفه تشمخ فى ســماء المقهى وهو خارج ليستأنف جولته من جديد » . هذه ثورة،تقابلها ثورة اسماعيل افندى الذى طالب بزيادة فى الأجر والا استقال فقبلت استقالته . ووقفت القرية عن بكرة أبيها بجانبه بالفئوس والنبابيت واستعادت له عمله من الباشا ..

ان الناس فى هذه المجموعة القصصية الناضجة يتضــافرون محاولين أن يصنعوا لأنفسهم شيئا . ولكن ظروفا تقف فى وجه محاولاتهم . الا أنهم يتغلبون على المحن .. وفوق أفواههم تشرق البسمات .. برغم كل شىء .

خيرى شلبى

ابن المعتز العباسى

تأليف الدكتور أحمد كمال زكى

فى سلسلة أعلام العرب ، العدد الســادس والثلاثين ، قدم لنا الدكتور احمد كمال زكى كتابه « ابن المعتز العباسى » ، والدكتور زكى ـ فى غير ما تمدح زائف ـ ناقد فنى عــانى الشعر فيقدر للفظة قيمتها الحقة ، ويتعشق موسيقاها ، وكتب القصة فيفطن لما فيها من عناصر فنية حبكة وحوارا وتصويرا ، مسرحى عارف بمسارب القوى المتضادة فى تطوير الاحــداث ، والى هذا كله أكاديمى دارس فهو أستاذ جامعى خبرت فيــه الصدق والجدية فيما يتصــدى له من بحث ، وهو بهــذه الأسباب جميعا يقدم لنا عمله الجديد .

بالحب والوداد كتب الدكتور احمد زكى سيرة ابن المعتز، وأى دارس فى ظن المؤلف لحياة ابن المعتز ولانتاجه جميعا لابد منته الى الاعجاب به على الرغم من نقائصه ، وهو يقرأ شعره بشىء كثير من المودة والتآلف . وكثيرا ما تند من المؤلف عبارات كاشفة عن حبه لابن المعتز « آلا ماأكثر اللحظات التى يتمنى فيها كل انسان أن يكون ابن المعتز أكثر مما يتمنى أن يكون الخليفة نفسه أو وزيره أو ابن جرير الطبــرى عالم عصره .. »

على انه لا ضير فى هذا الهوى الفنى على مبحثنا لانه قــوة دافعة ، فالمؤلف قد جعل من آراء المترجم له ومؤلفاته وعصره وحدة متماسكة تتحرك فى اطار التاريخ المحقق . واذن فنحن أمام سيرة فنية فريدة المنهج جــديرة حقا بالتفات القارىء العربى اذ هى أسلوب يعالج الفن فى اطار علمى مع الحرص فى الوقت نفسه على ألا يفقد الفن روحه وشفافيته .

رسم المؤلف للسيرة ثلاثة خطوط كبرى :

الباب الأول ـ ويستغرق حياة ابن المعتز اللاهيــة الى أن اكتمل شبابه .

والباب الثانى ـ يتعرض لحياته وهو رجل يشتغل بالعلم والسياسة ويفكر فى عرش أبيه السليب .

والباب الثالث ـ يقف عند مؤامرته على المقتدر ـ فتى الثالثة عشرة ـ بعد أن اقتنع بأن الخلافة لا يمــكن أن تكون لصبى غير مدرك .

ويبرر هــذه القسمة ـ وخاصة البابين الاول والثانى ، ولا ناصل تاريخى عام بينهما ـ بانه انما يمزج بين التاريخ وبين الحادثة والشخصية والنظر الداخل . لذلك فمن الضرورى ان يلحظ الخطوط الكبرى فى حياة الشخص الذى يترجم له فلايقف أمام الظاهرة التاريخية مسجلا حدثها فحسب ، ولكن متغلغلا فى باطنها يستشف ديناميكيتها ، لكن مع سداد الاسلوب الذى يعالج به السيرة غير أن منطــق التقسيم فى البابين الأول والثانى ما زال بحاجة الى الاقناع اذ ما من شــك فى أن ابن المعتز وهو شاب لاه كان رجل علم وسياسة ايضا ، واذن كنا نرجو أن يمتزج البابان معا فى وحدة متسقة .

على كل حال فالدكتور زكى ببصر الدارس الواعى أخذ يصور البيئة العامــة التى أظلت ابن المعتــز ، وهى بمثابة « الخلفية » لما أراده من رسم صورة لابن المعتز متــكاملة بكل تمزقاتها وبراكينها وتياراتها .

حقا قد تكون الدولة ـ عصر المعتضد ـ مزدهــرة ، ولــكن المؤلف يرسمها فى الحيز الذى شغل ضعف الخلفاء السياسى مقررا أن حياة ابن المعتز تأثرت بهذا الضعف ، ويشير الى أن فترة السنوات التسع (٢٤٧ـ٢٥٦ هـ) التى شهدت مــولد الشاعر واستوفت صباه وابتليت خلالها الدولة ابتلاء عنيفا كان من أهم ما أثر فى نفسية ابن المعتز وشكل شخصيته عــلى النحو المتردد المتحرر الذى كانت به .

وهكذا يمضى فى فطنة راصدا الأحداث التاريخية فى هذه السيرة الأدبية الممتزجة بذات الرجل امتزاج كل فى كل . وبعد اذ أضاء لنا مسرح الأحــداث بتصــويره التاريخى العام هذا ، أخذ يحلق ـ خلال فصول كتابه ـ من فــوق التاريخ تحليقة مهومة ليعالج السيرة بالأسلوب الذى اصطفى .

ولنختر وقفتنا والمؤلف من التاريخ عند عام ٢٩٦ هـ حيث تمت قلق نفسى عام يشيع ، فحركة التذمر تشتد محتجة على

سوء الأحوال.. منجل الطغيان يحصد رقاب القادة فى السر.. الحريم يبذرن فى أمور النفقة ويبسطن سلطانهن باسم الخليفة.. الخليفة تفرغ تماما لجاريته ظلوم .. لم يعد هناك من يقرأ ابن المقفع ولا أبا حيان .. توقفت حركة نشر الكتب .. ان بغداد الآن موضع يتصف بالقلق والترقب ، والأيام التى كانت تعج بالاحتفالات قد انقضت .. اختفت الجوارى اللائى كن بهجة الطريق .. وأفسحت السبيل للفرسان والشرط والجواسيس .

تلكم اللقطات الدالة من التاريخ ، منتقاة ، تلتقطها المؤلف ليؤكد هذا القلق العام المشاع ، ثم ينتقل به ليتمركز بخاصة فى احساس ابن المعتز .. « لم يكن هناك شىء واضح وراء كل ذلك ، ولكنه الحدس ! وبحدسه فارق ابن المعتز بغداد فى ثياب العامة .. ازار بسيط وقميص ودراعة ثم سترة طويلة رخيصة .. ان وجهه جامد ولكن نظرته العميقة تنم عن أسى ووجد .. لقد اعتاد أن ينفض من حوله الناس ثم يقبلوا ، ولكنه فى هذه المرة يبدو البادىء بالفرقة مدفوعا من احساسه بالخواء الذى يدفعه دفعا الى البعد عن أقرب الخلصاء . »

ولما يستبد القلق بنفس ابن المعتز يريد الهرب منه الى الخمر ، ولكن فى غير حانات الخاصة التى اعتادها ، انه يريد الهرب من كل مألوف مأنوس ، انه يريد « هذه المتطرحة متعددة العرصات التى يجتمع فيها السفلة وترتع الركائب حولها ولا يكون فيها رقيب الشرطة الا كما يكون طراق الليل مجونا وخلاعة ، ولا بأس اذا كانت هناك هذه المقرطقة التى اختفت من شوارع بغداد وتستطيع أن تتثنى كما يتثنى الغصن تحت كل هبة نسيم . »

وتسعى فى أثره الرسل ، وعندما عثروا عليه لم يكن قد ذاق شيئا من هذه الراح المعتقة . هو اذن ما زال يألم فى صحوه ، وقلقه يشتد ، والمؤلف يمضى بالانفعال منذ درجة الصفر يسخنه : « ولئن لم يكن فى استطاعة أحد من الرسل أن يخبره شيئا فقد حدس أن يكون ثمة أمر خطير . ولقد دفعه فضوله أولا الى أن يمضى معهم ، فهو حتى لو عرف مقدما ما وراءهم لما منعه شىء عن الاعتذار . لقد كانت رحلته صعبة بعض الشىء . وكان هو — ولا مراء — من أسرع الملولين ، ومن أعجل الخلق حركة وتحولا ! .

وما من شىء أدل على ذلك ثم على فضوله من أنه وهو الذى كاد يموت لهفة على أماكن الريب يسمح لغيره بأن يقوده عنها الى مصير مجهول . وهو وراء هذا المصير المجهول شأنه كشأنه وراء مغامرة ما بحاجة الى الاثارة فحسبه أن تكون أيامه حافلة بالتغير . »

ويبلغ المؤلف بانفعال القلق درجة الغليان ، ابن الجراح وابن حمدان ممثلا العقل والقوة يجيئان ابن المعتز حيث « طرحا الموضوع أمامه فبهت ثم تردد ، ثم أعلن الرفض ! انه لا يستطيع أن يحمل عبء الخلافة مع أنه كان فيما بينه وبين نفسه يديم الفكر فيها وكأنما التفكير فى شىء يختلف كل الاختلاف عن تمرسه والابتلاء به . »

أرأيت الى هذا المزج الفنى بين التاريخ والنظر الداخلى ، الكتاب كله فياض بهذه المواقف ، لكن تستطيع مثلا أن تستمتع بالفصل الخامس عشر المعنون « مع الزمن » ، يراوح المؤلف فيه بين قراءة ابن المنجم لمباحث كتاب البديع فنقاش أدبى لابن المعتز فمنولوج سياسى ذهنى يديره ابن المعتز ونفسه فيما يشغل باله من ولاية الخلافة .

والى أسلوب المعالجة هذا الذى ارتضاه المؤلف ليجذب به ويأسر ، تراه أيضا حريصا على أن يجعلك متوتر الانفعال مشدود الاحساس ، فمنذ الفصل الأول يشدنا بقوة الى سيرته على مشهد تراجيدى هو خاتمة مأساة ابن المعتز يجعل منها نقطة بدء . وفى موضع ثان يبرز فى تصوير مادى مؤثر نهاية ابن المعتز المفجعة حتى ليكاد شعر الراس يقف هولا .

والمؤلف بعد هذا كله يقودك معه فى سيرته بوسيلته البارعة فى الحوار الذى يبلغ فيه القمة حين يجريه ملونا اياه بالمنطق المقنع حينا وبالعاطفة الملهبة المهيجة حينا آخر بين كلا من ابن الجراح وبن حمدان وبين ابن المعتز وقد قدما يعرضان عليه عبء الخلافة عن الخليفة الشرعى — فتى الثالثة عشرة .

ابن المعتز انسانا ..

ثم نسأل : ما قطاف هذا العمل الأدبى ؟ — أعطانا المؤلف مفاتيح شخصية ثرية خصبة متعددة الجوانب ، فيها حيوية وواقعية ، وليست قالبا مصبوبا مصنوعا ، هى لحم ودم تسرى فيه روح .

أعطانا ابن المعتز انسانا :

هو انسان ذو وفاء لأساتذته لكنه لا يتخلى عن غروره ولا سيما اذا اعترضته امرأة فهو اللاهى الراقص الصاخب واعله ان امتحن قدم هذا على ولائه لأساتذته ..

ثم هو كانسان أمير يطلب الحس وكل ما هو متاع وحرارة ، وكشاعر كاتب يطلب الحق وكل ما هو سحر وجمال ، ولقد استطاع بما أوتى من نفس خصبة أن يوازن بين الكفتين ..

وبما أنه أصبح شابا قوى الارادة جدا بسبب التعارض المتكافىء ويعتقد بأن كل ما يستحق أن يعمل سوف يعمل فى الوقت المناسب فقد غدا صبورا يضرب به المثل فى طول الترقب والانتظار ..

ان هذا الشاب الوسيم الاسمر القوى البنية الانيق قطع الطريق بين سامرا وبغداد مئات المرات من اجل المراة .. نراه طوال حكم المعتمد أسير جوع عارم ونهب طمع لا يشفيه الا البذل دون ما ارتباط عاطفى حقيقى .

كان ابن المعتز عنيدا حيث لا يجدى العناد ، كيف لم يعرف ان تهتكه الطويل الذى أقيم على حواسه الشابة العارمة كان يجب أن ينتهى بوهن هذه الحواس فتكف شعلة الحياة عن الاتقاد أو تكاد ؟

وهذا الأمير على الرغم من انحداره سيظل حتى نهاية سنواته اللاهى المتهتك .. لكنه فقد فى أعماقه تلك الثقة الظافرة التى يستمدها عادة من حرارة الشباب ولأول مرة يحس بأنه أصبح هو الطالب وقد كان مطلوبا وبأنه يريد فعلا أن يوطد علاقاته بمن حوله ..

الى ملامح وسمات نفسية أخرى يستطيع القارىء فى شغف أن يتابعها ، وسيهزه من تصوير المؤلف بخاصة كيف عبث حب شريرة بابن المعتز وقد كان العابث بحب النساء ثم صار بحرقة اذ يسعد بزواجها مولى دونه .

ولا يعطينا المؤلف شخصية ابن المعتز وحسب وانما يعطينا أيضا شخصيات خلصائه مسجلا سماتهم علمية كانت أو نفسية أو سلوكية ، أولئك الذين استبدلوا بقيم الشرف بديهة

حاضرة ونكتة ماجنة وبالتدبير الرشيد حلاوة الكلام وتهور الشباب وسعة الحيلة .. انهم جميعا ناعمون نزين اصابعهم الخواتم وشعورهم مرجلة وملابسهم أنيقة يقدمون على الفسق بوجوه طلقة وبلا ادعاء للاحتشام ، وبذلافتهم يقنعون أى عياب بطبيعة ما يفعلون .. بل بضرورته ، وقد كانت لهم جاذبية اسرة فاستطاعوا ان يسيطروا على الخاصة تماما ويسوقوهم الى هذا المصير الذى أطيح فيه باغلبهم . وكان القرن الثالث الهجرى هو قرنهم بحق ..

والذى أراده المؤلف من هذا أن تتكامل صورة ابن المعتز الانسان بألوانها كلها ، بالحدث التاريخى وبالبيئة العامة ، بالبيئة الخاصة وبشخصية المترجم له فى ذاتها ، بأصدقائه وأساتذته ، بكتبه ونتاجه الفنى ، بكل أولئك وبغيره مما استخدمه المؤلف فى مزيج متناغم .

ابن المعتز فنانا ..

وأعطانا المؤلف ابن المعتز فنانا ، ففى خاتمة فصول الكتاب « ذكرى » يعرض المؤلف لمناقشة اكاديمية عن ابن المعتز الفنان . يمهد له بما عابه بعض الباحثين على ابن المعتز من ضعفه وتهتكه وسوء تدبيره . ومع عدم انكار المؤلف لما عيب به ابن المعتز الا انه يسوق تبريرات لما رمى به تحدوها عاطفة الحب التى يكنها المؤلف لابن المعتز .

ثم يعرض له شاعرا كاتبا ، فيقول ان ابن المعتز الشاعر الكاتب هو حجر الزاوية فى تاريخه .. لقد يمكن أن يختلف حول تقدير درجة عبقريته الا أن هذا الاختلاف لا يخرجه قط عن دائرة الكبار . ويشير الى العوالم الفنية للشعراء منبها الى أنه يجب أن يكون العالم الذى يقدمه لنا واحد كابن المعتز متماسكا يصدر عن فكرة أصيلة ورؤى يمكن أن نساق اليه ونتعاطف معه دون أن نمكث فيه . وبالنسبة لابن المعتز الشاعر ، يرى فى شعره عالما يحبه كثيرا وان يكن من المسلم به ألا يرضى أغلب الأخلاقيين .. لكن حديثنا فى الفن لا فى الخلق .

اما طابع شعر ابن المعتز فهو طابع خاص استغل فيه الزخرف الحسى استغلال أبى تمام للزخرف المعنوى . وقضية السهولة التى تطبع شعره هى التى تفرقه عن أبى تمام نهائيا وتعطى القول الفصل فى حملته على تعقيده واصطناعه الرمز الغريب. وهذا مما لا مشاحة لرأى فيه .

ومما يعرض له من تآليف ابن المعتز : كتاب البديع ، رسالته عن أبى تمام . فيبين مكانتهما فى تاريخ النقد العربى ، فاذا كان كتاب البديع يعد أهم مصدر من مصادر الدراسات البيانية فان رسالته تلك أول عمل كبير فى نقد الطائى تتوالى من بعده جميع الموازنات التى عقدت بين أبى تمام والبحترى . وهذا كله معترف به .

ثم حين يعالج المؤلف نثر ابن المعتز الفنى يلحظ على استخدامه لأسلوب الازدواج أنه كان فى ذلك اماما لكتاب الدواوين فى عصره ، فقد راسل بعضهم وأجابوه فاحتذوه ثم استطاعوا من بعده أن يزيدوا من المحسنات ما أبعد الكتابة عن حد الاعتدال المنشود . وهذا راى دفع اليه حسب المؤلف للمترجم له ، فالمراسلة اذا كانت تعدى مرة فالذى يعدى مائة مرة الثقافة الشخصية لكتاب العصر وما يسود فيه من طابع فى الكتابة عام .

وبعد ، لقد يكون هناك من الهنات ما نظلم المؤلف ان آخذناه عليها الى جانب ما بذله من جهد فى هذه المعالجة الفريدة لفن السيرة ، تحسه معجبا وانت تتاثره فى فصول كتابه . قد تجد مثلا فقرات فى أوائل صفحات الكتاب كانت بحاجة الى اشباع لكنها ـ فيما أخبرنى به ـ من أثر حذف لم يرجع اليه فيه. لكن اين هذا من محاولة رائدة كهذه فى تطبيق منهج دقيق صعب حتى على من يتمرس به .

د • مصطفى الصاوى الجوينى

اللغة السينمائية

تأليف مارسيل مارتن

ترجمة سعد مكاوى

من أكثر الاسئلة التى أثارت النقد منذ خمسين سنة هذا السؤال : هل فى الامكان عند الحديث عن الفيلم أن نتكلم عن « لغة » ما ؟

يقول جان كوكتو : « الفيلم هو كتابة بالصور » . بينما يعتبر الكسندر أرنو أن « السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها » . ويرى جان ابشتين فى اللغة السينمائية « اللغة العالمية » . ولكن ، هل يسعنا حقا اعتبار السينما لغة تمتاز بالمرونة والرمزية ، شأنها فى ذلك شأن أية لغة أخرى ؟

(١) الصور هى المادة الاساسية للغة السينمائية . وتتميز الصورة الفيلمية بأنها « واقعية » أو بالاحرى تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع فى مقدمتها الحركة والصوت ، وهى دائما « فى الحاضر » ، وتكون « واقعا فنيا » أى تقدم رؤية مختارة للطبيعة ولها دورها « الدال » بطريقة مباشرة أو رمزية ، ولها خاصية « التعبير الاوحد » فهى تعرض ذلك البيت أو تلك الشجرة بالتحديد ، وأخيرا « القابلية للتشكيل » فرغم أنها وحيدة

المعنى فى محتواها المادى الذاتى لكنها مرنة على نحو مدهش ، عندما تقارن بجاراتها اللاتى يعطينهـا « المعنى » الذى يريده المخرج .

(٢) ويمكننا أن نميز ثلاثة أنواع من حركة آلة التصوير : الترافلنج ، البانوراما ، الكرين (١) . لكل منها وظيفته ، لكنها عموما ، دون التمييز بين أشكالها المختلفة ، تقوم بالوظـــائف التالية ـ من وجهة نظر التعبير الفيلمى : مصاحبة شخص أو شىء متحرك ، خلق وهم الحركة لشىء ثابت ، وصف مكان أو حدث ذى مضمون مادى أو درامى محدد ، تحديد العـلاقات المكانية ، التجسيم الدرامى لشخصية أو لشىء ، تعبير ذاتى عن وجهة نظر شخصية متحركة ، التعبير عن التوتر العقلى لشخصية ، تعبيرا ذاتيا أو موضوعيا . ويكون التعبير ذاتيا اذا أخذت آلة التصوير مكان عين احدى شخصيات الحدث . ويكون موضوعيا اذا كانت آلة التصوير تعبر عن وجهة نظر المتفرج ، الشاهد الخارجى المحايد .

والمناظر عموما مهمتها ايضاح الرواية ، عدا المنظر الـكبير والمنظر العام ، فان لهمـا فى أكثر الاحيان دلالة سيكولوجية محددة لا دورا وصفيا فحسب . فالمنظر العام يعبر مثلا عن : العزلة ، التعطل ، الذوبان .. أما المنظر الكبير للوجه البشرى فتتجلى فيه قوة الفيلم السيكولوجية والدرامية . انه يقـوم بدور التضخيم التفسيرى ، ويمثل الغزو لمجال الضمير أو التوتر العقلى .

وكذلك الامر مع زوايا التصوير الاستثنائية ، يمكن أن تكتسب دلالة سيكولوجية خاصة . فاللقطة من أسفل الى أعلى تعطى على العموم ، احساسا بالتفوق والحماسة والنصر ، والتصوير من أعلى يرمى الى تصغير الشخص . وهناك أمثلة نادرة للقطات عمودية من أعلى أو من أسفل للحصول على تأثيرات خاصة . ويمكن أن يستهدف « الكادر المائل » تجسيد احساس شخصية بالاضطراب أو الاختلال العقلى ، وهو ما يعبر عنه أيضا « الكادر المضطرب » تعبيرا ذاتيا أو موضوعيا .

وتحوى الكادرات مضمون الصورة ، الذى يستطيع المخرج أن يكونه بطريقـة تعبر تعبيرا موحيـا ، مثل : القفا الضخم المنتفخ للمزارع الغنى فى منظر كبير يملأ نصف الشاشة بينما انحصر فى النصف الثانى قوام نحيل منكمش للفلاحة الفقيرة وهى تسأله أن يعيرها حصانا للحرث فى فيلم « الخط العام » . ان هذا التكوين يعبر عن وجهة نظر ، وهناك من التكوينات مايعبر أيضا عن فكرة أو احساس أو عاطفة .

(٣) الاضاءة هى العنصر الخلاق الثانى لتعبيرية الصورة ، بعد عمل آلة التصوير . وقد كتب « لندجرين » أن الاضاءة تفيد فى تحديد وسبك انحنـاءات واستدارات الاشياء ، وفى خلق الاحساس بالعمق الدرامى ، وفى خلق جو انفعالى ، بل وبعض المؤثرات الدرامية .

---

(١) فى الترافلنج تسير آلة التصوير فى أى اتجاه مع المحافظة على ثبات الزاوية بين خط محور العدسة واتجاه السير . أما البـانوراما فهى حركة آلة التصـــوير الدائرية حول محورها العمودى أو الافقى دون أن تنتقل من مكانها . والكرين مزج غير محدد من الترافلنج والبانوراما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة .

ونضرب مثلا على استخدام الاضاءة : اتخاذ مواجهة النـور بالظل ـ فى السينما الالمانية ـ للتعبير عن الصراع بين الخير والشر . كما أصبحت الظلال على يد المذهب التعبيرى تمثـل القدر . وفى فيلم « لقاء قصير » توحى انعكاسات أنوار قطار على وجهى المرأتين ـ المتأهبتين للانتحار ـ ايحاء رائعا ، بالصراع المفجع الدائر فى نفسيهما بين الاعياء اليائس والرغـبة فى الحياة .

٤ ـ والملبس هو الوسيلة الرئيسية للتعرف ، فهو الذى يحـدد الوطن أو الجنسية ، والمستوى الاجتمـاعى ، ونوع الشخصية .. وفى بعض الاحيان يلعب دورا رمزيا مباشرا فى الحدث مثل « المعطف » الذى يحيا ويموت من أجله المستخدم المسكين فى فيلم « لاتوادا » عن قصة جوجول . وأخيرا يستطيع مصمم الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملبس مع تطور الشخصية .

وصفات الديكور الجيد هى أن يكون واقعيا (الا عندما يكون الموضوع نفسه غير واقعى) وأن يساهم فى الحدث ، ويعاون فى خلق الجو السيكولوجى للدراما .

٥ ـ يلعب الايجاز دورا بالغ الاهمية فى التعبير الفيلمى ، ومنه : ما يفرضه كون السينما فنا ، أى عملية اختيار وتنظيم . ومنه : الذى تتطلبه دواعى البناء الدرامى ، كأن يترك المتفرج جاهلا بعدد من العناصر لاثارة تشوقه ، أو لخلق جو من القلق والعجز ، ويستخدم الايجاز هنا أيضا لتجنب انفصام فى وحدة جو الفيلم ، باغفال حادثة لا تتفق مع الجو العام ، أو للتعبير عن وجهة نظر خاصة لشخصية معينة .

ومن الايجاز أيضا ما تفرضه أسباب ذات طابع اجتماعى ، كالموت والالم العنيف ومنـاظر التعذيب أو القتل أو الفعـل الجنسى . فهى تخفى عن المتفرج ويكتفى بالايحاء . ويحظى الفعل الجنسى بالنصيب الاوفر فى استخدام الايجاز وبأشكال متنوعة تعتمد على الرمز والايحاء ومثال عليه من فيلم « شبكة الصياد » الرمز للفعل الجنسى بصورة موجة مزبدة منقضة فى تجـاويف صخرية ، وهناك حيلة معروفة تسمح بافهام الجمهور ما حدث ، هى الانتقـال فى التخـاطب من صيغة الاحترام الى صـيغة الالفة .

٦ ـ والانتقالات بين كل لقطة وأخرى لها أهمية ذات شقين ، جمالية : المحافظة على وحدة العمل . وسيكولوجية : جعل سير الوقائع مفهوما للمتفرج .

وتنحصر الانتقالات فى ثلاثة أنواع ، الاول منها ، مبنى على تماثل ذى طابع جمالى ، كتماثل فى المضمون المادى : من خطاب فى يد المرسل الى الخطاب فى يد المرسل اليه . أو تماثل فى المضمون البنائى ، متعلق بالتكوين الداخلى للصورة : صورة نافورة من النبيذ منبثقة من برميل مقلوب تتخلى عن مكانهـــا لجماعة من القرويين خارجين فى تجمهر من قاعة رقص (من فيلم مودموازيل جولى) . أو تماثل فى المضمون الديناميكى ، أى المبنى على حركات مماثلة للاشخاص أو الاشياء فنربط مثلا حصان الهارب بحصان الشخص الذى يطارده .

والنوع الثانى من الانتقالات هو المبنى على أسباب سيكولوجية ويقوم فيها ذهن المتفرج بالربط بين اللقطتين ومثاله أن يذكر شخص أو شىء أو مكان أو حقبة من الزمن ، تظهر فى اللقطة التالية .

أما النوع الثالث فهوالمبنى على تماثل فى المضمون الايدولوجى ومثال عليه من فيلم « وسقينا الفولاذ » : طالب من البيض يشى للمحتل الالمانى بفتى كان قد أطلق سراح سجين من الحمر ، ثم ترينا اللقطة التالية جماعة من البلاشـــفة الشبان ينفجرون بالضحك وهم يتذكرون بعض المقالب التى أنزلوها بالعدو .

ويستخدم للربط بين هذه الانتقالات وسائل متنوعة ، أشبه بعلامات الترقيم فى اللغة المكتوبة وأهمها : القطع ، والمزج ، والتدرج فى الاختفاء والظهور ، والمسح . ويختار لكل انتقال ما يناسبه من هذه الوسائل .

٧ ـ ان كل ما يظهر على الشاشة له معنى ، وله فى أغلب الاحيان دلالة ثانية يمكن أن تظهر بالتفكير . ولهذا السبب تكون الافلام الممتازة مفهومة على عدة مستويات . ولكل من الاستعارة والرمز دور بالغ الاهمية فى تكوين هذه الدلالة الثانية .

وتكون الاستعارة : تشكيلية ، قائمة على التشابه أو التناقض فى المضمون التصويرى البحت ، والمثل على التشابه لقطة لوجه رجل متصنع ينتهى بلحية مدببة تتبعها لقطة لوجه ماعز . أو درامية تلعب دورا فى الحدث بادخالها عنصرا نافعا على فهم الرواية مثل : لقطات « كيرنسكى » وهو يخطب تتبعها صورة الفنانين يعزفون فى فيلم « أكتوبر » ، ويعنى بها ايزنشتين أن خطب البرجوازى لا هدف لها الا تنويم اليقظة الثورية . وهناك أيضا استعارة ايدولوجية الغرض منهـــا توليد فكرة فى وعى المتفرج يتجاوز مداها الحدث تجاوزا بعيدا ، وتتضمن مفهوما كليا وافتتاحية « الازمنة الحديثة » مشهورة ، اذ تظهر فيها صورة قطيع من الغنم ثم جمهور خارج من فوهة المترو الارضى .

أما الرموز فلا ينبثق المعنى فيها من الصدمة بين صورتين ، كما فى الاســـتعارة ، بل يكمن فى الصورة نفسها . وتكون تشكيلية ، مثل : نظارة الطبيب التى احتجزها حبل من حبال السفينة وهى تتارجح فى منظر كبير بعـد القائه فى البحر (المزرعة بوتمكين) . ودرامية ، مثل : صورة العشيقة تقع سهوا فى المدفاة فيهم العشيق بالتقاطها ثم يعدل وينظر اليها وهى تحترق بغير اكتراث فى فيلم « الفتى » وتعنى أن هـذا الرجل لم يعد عاشقا . وايدولوجية ، مثل : امراة تتنابها آلام الوضع الاولى عند مرور جنازة أحد الثوار فى فيلم « الارض » فالرجال يختفون فى المعركة لكن رجالا آخرين يولدون .

٨ ـ وقد أتاح الصوت للفيـــلم : الاحســـاس بالواقع . الاستخدام الطبيعى للكلمة . تحرير الصورة الى حد ما من دورها التفسيرى . بلاغة الايجاز للصوت أو للصورة بفضـل ازدواجهما . الصوت الصادر من خارج الكادر أتاح ابراز أدق الافكار الحميمة . الصمت فى حالة استخدام الصوت أصبح قوة ايجابية لها دور درامى كرمز للموت أو الخطر أو الخلق أو العزلة .. كما أتاح الصوت خلق أنواع شتى من التوريـات والرموز . واستخدام الموسيقى لا كعنصر صوتى فحسب ، كما فى الافلام الموسيقية ، وانما كوسيلة للتعبير .

والمثل على التورية التى يتيحها استخدام الصوت : نفثات بخار القاطرة تتآلف مع عجيج الجنود الراحلين الى الجبهة . وهذا المثل يعتمد على استخدام «واقعى» للصوت أى مستمد من أحد العنـاصر الواقعية فى الفيـلم ، وهو يتآلف مع الصورة ولكنه فى أمثلة أخرى قد يتناقض معها . كما تعتمد التـورية على استخدام « غير واقعى » للصوت مستمد من عنصر غير موجود ، ويكون أيضا ذا قيمة تآلفية أو تنافضية مثل المؤثر الكوميدى التالى من فيلم « المليون » اخراج رينيه كلير : صورة شجار بين رجال يتنازعون سترة ، تصاحبها صفارات مبـاراة وهمية فى لعبة الرجبى . والصوت هنا غير واقعى وله قيمة تنافضية .

وكل ظاهرة صوتية ترمى ـ دون أن تدخل مع الصورة فى منافسة خاصة بالمعنى ـ الى الحصول على قيمة أوسع وأعمق من مظاهرها الواقعية ، تعتبر رمزا . والمثل على ذلك من فيلم « معركة الخط الحديدى » : فى لحظة تنفيذ الحكم فى عمال السكة الحديدية ، تزار صفارات القطارات بغضبها وحقدها المنتقم فى آذان العدو . ويكون الصوت هنا أيضا واقعيا أو غير واقعى فى تآلف أو تناقض مع الصورة . والمثل الســـابق استخدام رمزى للصوت واقعى متآلف ..

ان العالم الفيلمى يحتوى دائما على موسيقى ، بعكس العالم الحقيقى . وهذه الموسيقى تكون له بعدا ذاتيا ، فهى اذن عنصر نوعى فى فن الفيلم . وتؤدى الوظائف التالية : تكون بديلة عن صوت حقيقى . تتسامى بصوت أو صرخة ، أعنى أن الصوت أو الصرخة تتحول شيئا فشيئا الى موسيقى . وأخيرا تجسم حركة أو ايقاعا بصريا أو صوتيا .

والحق أنه ينبغى على الموسيقى أن تؤثر بوصفها كلا ، لا أن تكون مهمتها مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها . على أنتساهم بشكل لطيف ومستور فى خلق جو العمل الفنى العام والجمالى والدرامى . وان تأثيرها ليكون أكثر نجاحا وفاعلية بقدر ماتكون مسموعة لا مستمعا اليها . وهذه هى « الموسيقى التى تصور الجو » ، فى مقابل « الموسيقى التى تشرح المعنى » أو «الموسيقى التفسيرية » المستخدمة فى الغالبية العظمى من الافلام ، ولكن علينا أن نقنع بها حيث يصيبها النجاح .

٩ ـ التوليف هو تنظيم لقطات فيلم طبقا لشروط معينة فى التسلسل والزمن . فمن مبادئه أن يتوفر التسلسل فى المضمون المادى ، والمضمون الديناميكى ، وأحجام المناظر ، وطول اللقطات حتى تكون الحكاية واضحة وضوحا كاملا . وقوانينه الاساسية الثلاثة هى : قانون التسلسل المادى : يبرر الانتقال من لقطة الى أخرى . وقانون الارهاف السيكولوجى : كل لقطة تتضمن مايثير فضول المتفرج لمشاهدة اللقطة التالية . وقانون التدرج الدرامى: كل لقطة تدفع الحكاية الى الامام . ويقوم التوليف بوظيفـة ثلاثية خلاقة للحركة والايقاع والفكرة .

ويمكن أن تنحصر جميع أنواع التوليف فى ثلاثة أنواع رئيسية هى :

التوليف الايقاعى : ويعتمد على طول اللقطة ، والحركة داخلها وحجم المنظر ، والموسيقى ، فى الحصول على ايقاع ذى طابع معين . وكل من هذه العوامل يستخدم فى الحصول على عديد من التأثيرات الايقاعية المتنوعة . ولنأخذ مثلا طول اللقطة ، فاللقطات الطويلة تعطى ايقاعا بطيئا ينشأ عنه احساس بالتطويل والفراغ والضـــجر والرتابة .. والعكس بالنسبة للقطـات القصيرة . والتأثير الناتج عن التدرج من اللقطات الطويلة الى القصيرة يختلف عن التأثير الناتج عن التدرج من اللقطـات القصيرة الى الطويلة . وعدم المحافظة على التدرج بينهما ينتج عنه ايقاع بلا طابع خاص ، وهذه هى الحالة الغالبة . وحدوث التغيير المفاجىء يخلق مؤثرات مفاجئة عنيفة .

التوليف الروائى : مهمته رواية الاحداث ومنه ، الطولى : يدل على ترتيب الاحداث فى سلسلة من المشاهد المرتبة فى نظام منطقى يراعى فيه التوقيت الزمنى . والعكسى : يقلب النظام الزمنى لمصلحة لحظة زمنية ذات قوة درامية فائقة . والمتوازى : يجمع بين حدثين أو أكثر يتقدمان معا ، بادخال شرائح من كل منهما فى سياق الآخر ، بقصد اظهار دلالة من مواجهتهما ، دون اكتراث بالزمن . والتناوبى : توليف متواز مبنى على تواقت دقيق بين حدثين ، ينتهيان فى أغلب الاحوال الى الالتقاء فى نهاية الفيلم .

التوليف الايدولوجى : ونعنى به الربط بين اللقطات الذى يرمز الى نقل وجهة نظر معينة الى المتفرج ، أو عاطفة ، أو فكرة .

١٠ ـ ان الالتجاء الى عمق المجال يتيح اخراجا « تركيبيا » تحل فيه التنقلات داخل الكادر محل تغيير اللقطات وحركة آلة التصوير . فهو يسمح باخراج طولى تدخل فيه الشخصيات من الامام أو من الاعماق ، وتقترب أو تبتعد من محور الصورة تبعا لأهميتها فى كل لحظة . ويسمح ، من وجهة النظر الدرامية ، بمؤثرات طريفة كتواقت عدة أحداث ، أو دخول شخصية أو شىء فى المجال ، بمنظر كبير ، ينتج عنه مفاجأة قوية للمتفرج . كما يساهم عمق المجال أحيانا فى خلق احساس بالاختناق أو الاسر القاسى .

١١ ـ السينما ليست فنا قائما على الكلمة بل على الصورة ، وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى . وتعتبر الكلمة عنصر تعريف بالشخصيات ، شأنها فى ذلك شأن الملابس ولون البشرة والسلوك العام . ويستطيع المخرج أن يلعب بالازدواج الممكن بين اللقطات ومضمون الحدث الظاهر فى الصورة ، وفى وسعه أن يبرز من هذه المقابلة (فى تآلف أو تناقض) مؤثرات رمزية فائقة الفنى من وجهة النظر اللغوية . ويمكن حذف الكلمة لمصلحة الصورة أو العكس .

١٢ ـ ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمى : العناوين ، الصحف ، صفحات من كتب أو دفتر يوميات ، خطاب ، التعليق، المنولوج . بالاضافة الى الحيل السينمائية مثل : عدم الوضوح، الابطاء ، الاسراع ، تشويه الصورة أو الصوت ، القطع ، المزج ، الاختفاء والظهور التدريجيين ، التغيير التدريجى فى اضاءة الديكور . وتستخدم هذه الطرق بوجهة نظر ذاتية أو موضوعية، واقعية أو غير واقعية .

١٣ ـ لقد استطاع الانسان بآلة التصوير السينمائية أن يملك لأول مرة أداة قادرة على السيطرة على الزمن ، حيث يسعها أن تسرع أو تبطىء أو تعكس الاحداث . ولا يخفى ما تمنحنا اياه هذه القدرة من امكانية التعبير عن كثير من المسائل العلمية والفنية بشكل فريد .

ويحدد الفيلم تاريخ الاحداث بالعناوين أو الملابس أو نتيجة حائط أو الايحاء بحدث تاريخى أو اجتماعى . أما المدة المنقضية بين الاحداث فيعبر عنها بأوراق نتيجة تتساقط أو مزج بين لقطتين يبرز فيهما الفارق الزمنى بينهما ، أو لقطة رمزية مثل اللقطة البانورامية الطويلة للسماء مثقلة بالسحب فى فيلم « وارسو الخالدة » التى ترمز الى السنوات الخمس من العسف النازى .

ويتخذ الفيلم عدة أنواع خاصة للبناء الزمنى للرواية منها : الزمن الحقيقى فتأخذ الاحداث من الوقت ما تأخذه فى الواقع، وقد تم فى أفلام نادرة . والزمن الملفى وفيه تمتزج الازمنة كما يمتزج الماضى بالحاضر فى « وفاة بائع متجول » ويعرض بنفس الواقعية . ولكن أكثرها استخداما الزمن المركز وفيه تلغى الازمنة الضعيفة التى لا تساهم مباشرة فى تطوير المشاهد الدرامية . والزمن المقلوب المبنى على العودة الى الوراء . وتتم هذه العودة غالبا بالحركة الى الامام بوصفها العلامة الموضحة للانتقال الى داخل النفس ، ثم المزج الذى يكون ـ ماديا وبالتالى سيكولوجيا ـ نوعا من الاندماج بين لقطتين للواقع فيبدو الماضى كما لو كان بدوره حاضرا . ويساعد الشريط الصوتى على ابراز هذا الانتقال بطرق متعددة .

١٤ ـ تعالج السينما المكان بطريقتين : فهى اما أن تكتفى باعادة بنائه وتجعلنا نجول فيه بحركات آلة التصوير حتى يبدو ملموسا ، لا مجرد صورة للمكان معروضة فى المنظور الفوتوغرافى واما أنها « تحققه » بخلق أبعاد مكانية اجمالية تركيبية يدركها المتفرج من تركيب وتتابع اماكن جزئية قد لا يكون لها أية علاقة مادية فيما بينها .

ان السينما هى الفن الوحيد الذى استطاع أن يخلق مسافة حية ويدمج فيها الزمن على نحو حميم جعل منها مسافة نوعية مطلقة ، وعلى ذلك فان كانت العمارة والنحت والمسرح والرقص هى فنون فى المساحة ، فالسينما على العكس ـ والفارق جوهرى ـ فن مساحة . انها قادرة على قهر المسافة بنقلنا فى لحظة الى أى مكان فى كوكبنا ، لكنها ـ فيما وراء وظيفة المعرفة هذه ـ مختصة على نحو فائق باظهار مسافات درامية أمام أعيننا .

●

ان هدف هذا الكتاب كما يحدده مؤلفه هو : وضع احصاء بسيط لطرق التعبير الفيلمية ، ولا يزعم على الاطلاق أنه قد استوفى البحث أو قال فيه الكلمة الاخيرة ، أولا : لأن أفلاما عديدة تظل مجهولة لديه ، وثانيا : لأن السينما تتقدم بسرعة بالغة ، وتتغير بلا توقف ، كواقع جمالى ، وكواقع اجتماعى . غير أن ما قدمه يعتبر كافيا لقطع الشك باليقين فيما أثير بالمقدمة من تساؤل عن السينما كلغة . ويمكننا القول بأن السينما تملك من الامكانيات التعبيرية ما يكفى للتعبير عن أية فكرة ، وهى كأداة تتحول فى يد السينمائى الحاذق الى وسيلة مطاوعة طواعية القلم فى يد الكاتب .

ويعتبر هذا الكتاب أول ما ترجم من الكتب المتخصصة فى مجال السينما ، ويتسم بطابع اكاديمى يرجع الى أن مؤلفه أستاذ علم الفيلمولوجيا بالسربون . ولكن لا يصعب فهمه على المثقف العادى . وقد ذيل بتحليل لعدد من الصور الفيلمية ، وثبت بالمراجع ، ثم فهرس بأسماء الافلام . وكل من هذه العناصر له قيمته الملموسة .

غير أن به عددا من الاخطاء المطبعية ليس بالقليل . ومن ناحية الترجمة ، صياغة بعض الجمل واختيار بعض الالفاظ كان فى حاجة الى اعادة النظر . ولكن ما بذل فى ترجمته جهد مشكور . والكتاب عموما واحد من الكتب التى كنا فى حاجة اليها وما زلنا فى حاجة الى أمثاله ـ من ناحية المستوى ـ فى دراسة جوانب أخرى من عالم السينما الرحب .

هاشم النحاس



المسرح الجديد فى الخارج

تأليف ميشيل كورفان

LE THÉATRE NOUVEAU A L'ETRANGER
MICHEL CORVIN (QUE SAIS-JE)
PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

ظهر هذا الكتاب فى بداية النصف الثانى من سنة ١٩٦٤ عن دار « بريس اونيفرستير دى فرانس » فى سلسلتها « ماذا اعرف ؟ » التى ظهر منها نحو ١١٥٠ كتابا من القطع الصغير . ويقع هذا الكتاب فى ٢٢٦ صفحة ، وقد سبق لمؤلفه ميشيل كورفان ان قدم فى هذه السلسلة كتابا بعنوان «المسرح الجديد فى فرنسا » . والكتاب الذى نقدمه اليوم لقراء « المجلة » ينقسم الى مقدمة وثلاثة أبواب وخاتمة . ويحاول المؤلف خلال هذه الصفحات القليلة أن يعرض على الراغب فى الاطلاع على خصائص المسرح الجديد خارج فرنسا ، دراسة مركزة كل التركيز الفرض منها الاحاطة اكثر من التعمق .

وفى المقدمة يعرض المؤلف الرأى القائل باستحالة جميع الانتاج المسرحى فى العالم كله تحت بعض العناوين المقتضبة واضفاء طابع الجدة عليها جميعا ، وسبب هذه الاستحالة - على حد هذا الرأى - ان الاوضاع السياسية والاقتصادية والتقاليد الادبية تجعل لكل بلد طابعه المستقل الخاص . ثم ان الرأى القائل بأن الاعمال المسرحية جديدة لا يستند الا على معايير شخصية ، فالعصر الحاضر يكتفى باستغلال ما تركه لنا المسرح الاوربى فى العشرينيات . فمن السهل مثلا أن نرجع مسرح اللامعقول الى المذهب التعبيرى الالمانى او المذهب السريالى الفرنسى ، وان نرجع المسرح السياسى الى المذهب الواقعى ، بل المذهب الطبيعى الروسى والفرنسى .

ويمكن ان يقال ايضا ان مسرح برخت الملحمى ليس الا استمرارا لمحاولات بسكاتور ، وقياسا على ذلك فانه لايوجد خلق فى ميدان الاخراج واعداد الممثل . وعلى ذلك فليس هناك جديد فى المسرح .

ويرد المؤلف على هذين الاعتراضين بأن المشاهد الفرنسى الذى لم يكن يعرف حتى انشاء « مسرح الامم » (١) سنة ١٩٤٥ الا عددا قليلا جدا من المسرحيات الاجنبية المعاصرة ، قد يتصور ان كل بلد قد حبس نفسه فى الحدود الضيقة لانتاجه المسرحى دون أى انفتاح على العالم الخارجى . ولكن الواقع يخالف هذا التصور كل المخالفة ، فالتشابه كبير بين المسرحيات حتى فى البلاد البعيدة بعضها عن بعض بعدا شاسعا .

ويقول المؤلف ان تطور العالم على اثر الحرب العالمية الثانية قد ادى الى ازمة فى الضمير العالمى وخلق حضارة ياس ميتافيزيقى حقيقية تفشت على آداب اللامعقول . وان تفوق أوربا فى هذا اليأس قد ادى الى تفوق مسرحها ، وخاصة مسرح ايونسكو وبكت . لقد اعطى هذان الكاتبان للعالم ميولا أصبحت علوما : وعليه فان مسرح اللامعقول هو احد الثوابت الراسخة لمسرح ما بعد الحرب .

وعلى العكس ، فقد أثارت ازمة الضمير نفسها اهتماما كبيرا بكل المشكلات السياسية والاجتماعية التى اعتبرت المصدر الاول للالام التى تعانيها الانسانية . ولم يعد الكائن مركز هذا البحث بل الانسان نفسه ، وفضلا عن ذلك فان المسرح ، هذا الفن الاجتماعى ، قد وجد نفسه فى كل مكان تقريبا ، بعد الحرب أمام أمرين لا ثالث لهما : اما أن يكرر نفسه فيموت .. واما أن يبحث عن جمهور جديد بالتحدث اليه عما يعنيه بعبارات مباشرة أو محجبة . ويتخذ هذا الاتجاه اسم المذهب الواقعى النقدى فى غالب الاحيان ، واسم المذهب الواقعى الملحمى مع برخت .

ومن هنا يبدو أن لكل مسرح قومى ثلاثة ميول : أولا فى الغرب يوجد مسرح لامعقول نما موازيا لمسرح الطليعة الفرنسى أو مقلدا له . وثانيا مسرح واقعى يتغذى بالرصيد القومى أو الدولى للمشكلات والقلق ، واخيرا مسرح تقليدى يكتفى بالاغتراف من الاساطير الشعبية القديمة .

وان كان الاستمرار حقيقيا بين مسرح ما قبل الحرب وما بعدها ، فانه لا يوجد بينهما تشابه . وان كان المذهب الطبيعى لا يزال قائما فى الاتحاد السوفييتى وفى ايطاليا وانجلترا فقد أصبح ، فى أحسن الاحوال ، لا يعرف الا بجهد نتيجة للشعر الذى اثقله ، وكذلك المذهب الرمزى ، فقد اتخذ معنى مختلفا كل الاختلاف .

ويتكلم المؤلف فى الجزء الاول من كتابه عما اخذه المسرح الجديد من مسرح بداية القرن العشرين .

وفى الفصل الاول يتحدث عن فن التاليف المسرحى والاخراج. فيقول ان كلا من كليست وبوخنر وسترندبرج وجويس وكافكا وبيراندللو قد حاولوا بطرق مختلفة أن يصلوا الى مستوى أعمق للضمير ... حيث نرى الروتين والتراكيب النفسية فى قفص الاتهام . وان من مواجهة الانسان بالحقيقتين الجوهريتين : الوقت والموت ، يولد شعور من الوحدة الكاملة ومن اليأس أمام لامعقولية الوضع الانسانى .

كما ان الحركة التى تهدف الى تحرير « البلاتو » من زخارفه واخلاء الفضاء المسرحى مما تواضع الناس عليه خطأ ، انما هى حركة عامة فى أوربا منذ السنوات الاولى للقرن العشرين. ويعتبر المخرجان ابيا وكريج أول من رفض أضواء مقدمة المسرح والستارة ، واول من اقترح مسرحا مصنوعا من الاحجام والمستويات وأعطى للضوء قيمته التشكيلية كاملة .

ويتجاوز ستانسلافسكى المذهب الطبيعى ببحثه عن اللامرئى ويعيش المسرح السوفيتى اليوم على هذا المفهوم . وكى نقتنع بالتقدم الذى حدث فى السنوات الاخيرة فى الاتحاد السوفييتى يكفى أن نقارن بين هاتين الفقرتين : « ان الواقعية الاشتراكية هى منهاج فنى . ومبدؤها الاساسى هو التقديم الحقيقى والتاريخى الملموس للواقع فى تطوره الثورى واهم واجباتها تربية الجماهير » و « ان كل وسائل ايضاح العمل – أيا كان – وجعله مفهوما ومقبولا هى وسائل تحقيق اشتراكى . ان كل المفاهيم وكل وسائل التعبير المستخدمة فى الفن ، اذا كانت متفقة وموضوع العمل نفسه ، فانه يمكن اعتبارها جزءا من الواقعية الاشتراكية » .

والفقرة الاولى هى تعريف دائرة المعارف السوفيتية ، فى حين ان الفقرة الثانية منقولة عن توستونجوف مخرج مسرح بوتشكين بلننجراد . لقد أصبح لكل من « الواقعية » .. و « الطبيعية » معنى قائم بذاته لا يختلط احدهما بالآخر .

ويريد ستانسلافسكى أن « يضع كل امكانيات الممثل النفسية والجسمانية فى خدمة مقاصد المؤلف المسرحى » ، وقد نجح فى اقناع المخرجين المسرحيين فى أنحاء العالم – ما عدا انجلترا الى حد ما – بوجهة نظره . وأصبحت له مدرسة فى الولايات المتحدة الامريكية .

وينتقل ميشيل كورفان بعد ذلك الى مخرج مسرحى ثان هو ميرهولد المتوفى سنة ١٩٤٢ والذى قال : « ان المشاهد لاينسى لحظة واحدة أن أمامه ممثلا يلعب دوره » .

لقد أراد ميرهولد أن يلغى خشبة المسرح والديكور والملابس والممثلين والتمثيلية : انه يريد أن يترك التمثيل مكانه لتمثيل حر يؤديه هواة يرتجلون وفق سيناريوهات مرتجلة ، انها ثورة اكتوبر المسرحية ، الثورة التى تصل بالمسرح الى الشيوعية .

أما المخرج بيسكاتور ، فقد غادر المانيا النازية وعمل مدرسا للفن المسرحى فى الولايات المتحدة . وبعد الحرب عاد الى المانيا الغربية وتنقل بين مدنها حوالى عشر سنوات واخرج فى سنة ١٩٥٥ « الحرب والسلام » على أحد مسارح برلين . ولفت النظر بالاضاءة التحتية وبامالته لخشبة المسرح الزائد وفى سنة ١٩٦٢ عين مديرا لمسرح « أم كورفور ستندام » فى برلين .

(١) Le théâtre des Nations

أن رغبة بيسكاتور فى التأثير على المجتمع المعاصر وفى جعله يشعر بنفسه ، دفعته الى ادخال أجرأ المبتكرات التقنيةللمسرح والى المناداة بشكل مسرحى جديد هو « المسرح الملحمى » الذى أخذه برخت عنه وأضاف اليه من عنده . ويقول بيسكاتور انه من المستحيل الهرب من التاريخ . وقد نقل الى الاجيال الحالية واقعية اشد تأثيرا وأقوى مما كانت عليه قبله .

ويحدثنا كورفان بعد ذلك عن المسرح التعبيرى ويقول انه على الرغم من أنه لم يعرف خارج ألمانيا وأوربا الوسطى الا نادرا ، فقد كان له أثره على مسرح اليوم .

وفى هذا المسرح تحل الانماط محل الشخصيات وتتخذ التمثيلية مظهر الاخلاقية . ان المسرح التعبيرى هو مسرح التحريض والعنف الذى يحاول خلال عالم اليوم المتحضر زيفا أن يحطم رموز « الانسان القديم » . لسوف يتأثر برخت بهذه التعبيرية فى مسرحيته « غابة المدن » وكان تأثيرالتعبيرية أكبر فى الاخراج واستخدام الحيل المسرحية .

وفى الفصل الثانى من الجزء الاول من الكتاب يعرض المؤلف للتركيب المسرحى وللبحث عن الجمهور .

لقد بذلت قبل الحرب العالمية عدة محاولات لتغيير شكل المسرح التقليدى ، وصمم رينهارت فى ألمانيا مسرحا على شكل حلبة . وفى الاتحاد السوفييتى الغى ميرهولد الستارة والكواليس ولم يخش اظهار الاضواء الكشافة . وذهبغيرهما فى طريق التحرر الى أقصى الحدود . ولكن أغلب هذهالمحاولات لم تطبق على مدى واسع .

ولما كان الجمهور محك كل تجديد ، فقد حاول المجددون خوفا من اعتراض جمهور المسرح الاعتيادى على مبتكراتهم أن يبحثوا عن جمهور جديد . ولكن معظم هذه المحاولات ذهب أدراج الرياح . غير أن محاولات أخرى أثمرت ويذكر المؤلف منها المحاولة التى قام بها المسرح الشعبى الفلمنكى الذى قدم « براباس » لجلدرود ، ومحاولتين أو ثلاث محاولات أخرى قام بواحدة منها ف. ج. لوركا الاسبانى . غير أن نجاح هذه التجارب أو المحاولات لم يدم طويلا ، لانها كانت مرتبطة بشكل المجتمع وبالنظام السياسى الذى عاشت فيه .

وفى الاتحاد السوفييتى ابتكرت ، فى حوالى سنة ١٩٢٠ ، طريقة جديدة لاجتذاب الجمهور ، فبدلا من أن يقدم له مشهد، فانه يكلف بتمثيله ويدخل فى العقدة المسرحية . ولكن هذا المسرح أخذ يضمحل بعد سنة ١٩٢٨ ، نتيجة لتطورالسيكولوجية الجماعية ، لانه كان فى حاجة الى حماس شديد أو الى عنف وهما شعوران يلازمان فى العادة الانقلابات التاريخية . وفى ألمانيا بعد سنة ١٩٢٤ أنشىء مسرح يشترك الجمهور فيه بالتمثيل وتوجيه الاسئلة للممثلين واستجوابهم والتعليق على المسرحية ، تماما كما كان يحدث فى عصر اريستوفان ... انه المسرح الحر .. واليه ترجع تمثيلية برخت الجدلية . غير أن تولى هتلر الحكم وضع حدا لهذه التجربة .

ويخصص المؤلف الجزء الثانى من كتابه للفن المسرحى الجديد ، وفى فصله الاول يدرس وحدة المسرح الجديد وتنوعه فيقول : « ان وفرة المحاولات المسرحية التى بذلت فىالعشرينيات والفشل الذى غالبا ما حاق بها ليثبتان أن التجديد لا يدوم الا فى انسجام عميق بين فن التاليف المسرحى والوسائل المسرحية » وسمة المسرح الجديد هى توافق الشكل والمحتوى. ان هدف المسرح الطليعى هو النزول الى أعماق الكائن ونقل المبادىء الجوهرية مثل الوحدة والحرية والموت ، وقد التقطت فى تعقيدها الذى لا يمكن تحليله . وينبه المؤلف قراءه الى أنه ان يعنى فى كتابه الا بالمؤلفين الطليعيين الذين يلبون المطالب الايجابية للمسرح فى الوقت الحاضر .

●

وفى الفصل الثانى الذى يحلل فيه المؤلف « الاشكال المختلفة للمسرح الجديد » ويتكلم فيه عن « المسرح الشعرى » نرى أن المطلب الاول للشعر هو منع كل تمييز بين الشكل والموضوع ، فى حين نجد أن الشعر عند اليوت وفراى مثلا يفقد طابع الضرورة أو يكون خفيفا بحيث تظل الفكرة والقصة مرئيتين .

ويقول لوركا المؤلف المسرحى الاسبانى : « ان المسرح الحى هو المسرح الشعرى الذى يلمس الجانب الاكبر من الجمهور . وهو الى جانب ذلك مسرح زمنى واقعى يسير على ايقاع عصره .. ان المسرح يحتاج الى أن يكون للشخصيات التى تقف على خشبته حلة الشعر ويظهرون فى الوقت نفسه عظامهم ودمهم ».

وتعتبر مسرحيات فالى ـ انكلان خليطا من التعبيرية والطبيعية والسريالية وهى تقدم صورة مشوهة للواقع . وتغمسنا شخصياته فى كون الخطأ . ان نزاع البشر مع أنفسهم ومع شرائع الله لا يحل الا فى سحر الصفح .

ويقول المؤلف ان لوركا هو احدى دعائم هذا المسرح . وهو ينتمى الى مسرح ما قبل الحرب . وقد أعدمته القوات الموالية لفرانكو فى سنة ١٩٣٦ . ان الشعر عند لوركا ليس حلية جديرة بالتسجيل وعنصرا من عناصراللون المحلى، ولكنه لحم المشاعر ودمها . ولا شك أن ديكور وملابس وطابع ولغة أبطال لوركا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاندلسى . انلوركا لا يقف ابدا عند حد المشاكل السياسية والاجتماعية ، بل يصل بثورته الى ما وراء الطبيعة . وهكذا نرى أن أسطورة الحب المستحيل موجودة داخل مؤلفات لوركا .

أما البرتى فقد تعمق أكثر من لوركا فى المعترك الشورى وانضم الى الماركسية وبدا يؤلف للمسرح منذ سنة ١٩٣١ . ان الموت هو الذى ينتصر عند هذا الكاتب المسرحى الاسبانى.

وفى قائمة الشعر الرمزى يضع المؤلف ت.س. اليوت الذى بدأ يؤلف للمسرح منذ سنة ١٩٣٢ ، وفراى الذى ألف أولى مسرحياته فى سنة ١٩٤٦ . ويلجا هذا الكاتب المسرحى الى سلسلة من المجازات والنعوت الشكسبيرية التى تخلق جوا من الدهشة والعجب والاسى الشعرى .

ان ما يدهش عند فراى هو كل ما يدخل خشبة المسرح . ان الرياح ورطوبة الهواء والحيوانات والمطر والشجرة هى قريبة من المشاهد قرب الشخصيات أنفسها منه . لذلك نرى فراى يعطى لعدد كبير من تمثيلياته العنوان الفرعى « هزليات

المواسم » كي يؤكد ارادته في اشراك الانسان في قوى الطبيعة وفي أول هذه القوى : الحياة والحب . ويقول كورفان ان هذا المسرح الشعرى في طريقه الى الزوال .

ونعرف في الفصل الثالث أن للمسرح الساخر تقاليده ووسائله التي تعود الى ايونسكو وبكت وأداموف ، والتي جعلت من باريس ابتداء من سنة ١٩٥٣ العاصمة العالمية للامعقول . فبالسخرية والتحريف والمزج بين الضحك والقبح، يعبر المسرح عن الوضع التافه للانسان ، ويجد في الوقت نفسه وظيفته التحريرية التي يجب ألا ناخذها على أنها وظيفة عقلية أو فكرية .

●

وأول من ابتدع هذا المسرح ، أى المسرح الساخر ، كاتبان هما : ميهورا الاسباني وجومبروفيتش البولندى . ويأتي بعدهما في انجلترا هيو بنتر الذى يمزج الضحك بالقبح ويتأثر على وجه الخصوص ببكت ، ون. ف. سمبسون الذى يمتاز بقوة ابتكار لا ينضب معينها تجعل منه الوارث المباشر لكارول، ومؤلف المرحيات الفلسفية .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى الولايات المتحدة ، فيجد انها لا تعرف الا المسرح الواقعي أو النفسى الذى غالبا ما يدخل بعض التحليل النفساني . وحين يقدم كتاب المسرح الجدد نفس العلاج الذى يقدمه زملاؤهم الانجليز والفرنسيون للغة المسرح وللموقف الدرامى ، فانهم يصلون اما الى تمجيد للمدنية واما الى بعض المشكلات الاخلاقية . غير أن فكرة اللامعقول بدأت منذ قليل تغزو القارة الجديدة .

ويذكر المؤلف على رأس قائمة كتاب المسرح الجديد في أمريكا : ا. كوبت ، وج. جلبر ، وا. البى .. غير أن اللامعقول الامريكى لم يصل بعد في عمقه وفي يأسه الى ما وصل اليه اللامعقول الاوربى .

ويقول المؤلف عن الكتاب الالمان انهم شعروا في لحمهم وفي قلوبهم باللامعقول وبالسخرية ، فهم ليسوا في حاجة الىنقلهما في شكل فني جديد . لذا كان مسرحهم في أول الامر صيحة اتهام وثورة عبر عنها في الشكل الواقعي للتمثيليات التي تقدم مشكلة أو التمثيليات التعبيرية . وكان و. بورشرت أولمؤلف من هذا النوع في المانيا ، ثم تلاه هـ. ميير ، وج. بورتنر ، وت. دورست ، وهـ. كبهارت وغيرهم . ولاشك أن المسرح الجديد يتطور باستمرار في المانيا متخذا الشكل الذىيناسبه مع امعانه في التشاؤم .

ويعرض المؤلف في الفصل الخامس للمسرح الرمزى الذى يحاول عرض منازعات خلال قصة مضحكة أو غير عادية ، ولكنها متلاحمة الاجزاء ومتدرجة . وهو مسرح اخلاقى يقدم عظة ويعطى درسا وخير مؤلفيه : فريش ودورنمات السويسريان . ان مشكلة الاول : المسئولية ، ومشكلة الثانى : الخطأ والتكفير . ان فريش يعارض استعباد الانسان في عالم من صنعه . ان الحياة والحرية هما في تمكننا من أن نقول «لا» أن نرفض القالب والحدود التي تفرض علينا من الخارج . ولكن فريش لا يجد حلا لهذا الاستعباد .

أما دورنمات فانه يعبر بالرموز ولكن رموزه أكثر تجريدا من رموز فريش . انه يصور جبن الانسانية وضعفها في هزلياته التي هي أقرب الى المآسى . انها مأساة الانسان وضعفه ، ضعفه أمام المال . وعلى أية حال فان هذا المسرح الرمزى ليس مسرحا يراد فيه اثبات احدى النظريات .

وفي الفصل الخامس يحدثنا المؤلف عن المسرح الواقعي والمسرح السياسى . ان هدف هذا المسرح هو حث المشاهد على التفكير أكثر من حثه على النظر . ولا يختلف هذا المسرح عن المسرح الرمزى الا في أهدافه ، أما وسائلهما فهي واحدة أو قد تكون كذلك ، وعلى أى حال ، فليس من السهل على المسرح أن يكون واقعيا وجديدا في وقت معا .

ويستعرض المؤلف بعد ذلك المسرح الواقعي في الاتحاد السوفيتي الذى يرى أنه أقرب الى المسرح الطبيعي لانه يجب ألا نخلط بين نهضة الاخراج ونهضة المسرح . ويعرض المؤلف لاشهر كتاب المسرح السوفيتي ولمسرحياتهم ، ولكن بسرعة لا تساعدنا على اللحاق به ، اذ انه يذكر أسماء مؤلفين ومسرحيات دون أن يعلق عليها بما فيه الكفاية .

وفي الولايات المتحدة ، نجد المؤلف يسند زعامة التاليف المسرحى الواقعي الى أونيل الذى يريد أن يثبت في مسرحياته « ان جهنم موجودة في داخلنا » . ان هذا الانتقال من الواقعية الى الرمزية ومن الرمزية الى الواقعية ومن الشكوى الاجتماعية الى المثالية المتشائمة وبالعكس هو ـ على حد رأى المؤلف ـ طابع المسرح الامريكى المعاصر .

أما عند تنسى وليامز فان ضعف الفرد ميتافيزيقى أكثر منه تاريخى وتشاؤم هذا المؤلف هو تشاؤم مسيحى ـ ان سلمنا أن هناك تشاؤما مسيحيا ـ اكثر منه تشاؤم اجتماعى. ويؤكد جلبر تمسك المسرح الامريكى بالمذهب الواقعي .

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى انجلترا ويقول ان المسرح الانجليزى مسرح تمرد ، وهو يفضل تصوير الاوضاع الحديثة للحياة على تصوير المواقف . ان المسرح الانجليزى الحديث ليس مسرحا سياسيا ولا مسرحا اجتماعيا ولا مسرحا يريد اثبات نظرية ، ولكنه مسرح الصرخة الصادقة وتمرد الحس والغريزة على حواجز العالم انه مسرح واقعي ، ولكنها واقعية تساير عن كثب الواقع الانجليزى والبراجماتية .. ويعتبر ج. اوسبورن اشهر كتاب المسرح الانجليزى الشبان الذى ينطبق على مسرحه رأى ج. رافلز في المسرح : « كي يكون لدينا مسرح شعبى حقيقى ، يجب أن يكون مسرحامسايرا كل المسايرة للعصر ، مسرحا معاصرا يعطى للحياة معناها الحقيقى » .

وفي ايرلنده يبدأ المسرح الجديد بتمثيليات الكاتب أوكازى الذى عمل على ربط المشكلات التي تعرض لها الايرلنديون بين سنة ١٩١٦ وسنة ١٩٢٢ ٠ انه غاية في الوطنية والنقابية . وتستوحى معظم تمثيلياته الاحداث التي وقعت في بلده خلال هذه الفترة الحرجة من تاريخها . ان أوكازى يرفض البطولة الرومانتيكية . ان أبطاله الحقيقيين هم صغار الناس في دبلن ضحايا هذه البطولة .

وقد صرح اوكازى : « انى شيوعى فى السياسة ، وعقلى فى الدين » وهو يكافح فى تمثيلياته قوى الظلم والطغيان . وفى رايه « ان المسرح يجب أن ياخذ العالم كله بين ذراعيه بنحيبه واغنياته ورقصاته وجنازاته بمولده وبموته . ان كل هذا ملكنا ولكل هذا معناه » ويقترب مسرح ب. بهان من مسرح اوكازى بمرارته وباحكامه الصحيحة . وهو على اى حال يعادى الارهاب والارهابيين ويؤكد فى احدى مسرحياته أن الغاية لا تبرر الواسطة .

●

وفى المانيا يتزعم حركة المسرح الجديد ب. برخت المولود سنة ١٨٩٨ والمتوفى سنة ١٩٥٦ . ويؤلف برخت اولى مسرحياته فى سنة ١٩١٨ واسمها « بآل » ولكنها لا تقدم على المسرح الا فى سنة ١٩٢٦ ، وحتى رحيله الى المنفى فى سنة ١٩٣٣ كتب « طبول الليل » فى سنة ١٩٢٠ ، وهى اول مسرحية مثلت له ، وكان ذلك فى سنة ١٩٢٢ ، و « فى غابة المدن » فى سنة ١٩٢٢ .. وعندما يستولى هتلر على الحكم يترك برخت وطنه ويذهب الى الدانمرك وفنلندة وسويسرة وباريس ولندن والى الولايات المتحدة حيث يستقر .

وفى سنة ١٩٤٧ يترك برخت الولايات المتحدة ويعيش فى برلين الشرقية حيث يعمل مخرجا فى ثلاثة مسارح برلينية .. ولكن عمله الجديد لا يحول بينه وبين التاليف للمسرح . ولبرخت عدة مؤلفات نظرية عن المسرح ، وله مدرسة فى التاليف المسرحى والاخراج يدين لها اليوم عدد كبير جدا من مؤلفى المسرح ومخرجيه الطليعيين . ان مسرح برخت مسرح بسيط وكثير الضوضاء فى وقت معا . ان فن التاليف المسرحى عند هذا الفنان مرن وحى . فهو يريد من المشاهد أن يظل يقظا والا يندمج فى قصة المسرحية بحيث ينسى نفسه . ان عقده المسرحية المختلفة تشترك كلها فى صفة واحدة الا وهى صفة الرمزية . فلعقده معنيان : معنى مباشر ، هو معنى الدراما ومعنى اخر مختف ، وهو حاسة النقد التى يجب على المشاهد أن يفسرها ويعمل برخت على مساعدة الذين يشاهدون مسرحياته بمختلف الوسائل .

ويهدف برخت من مسرحياته الى نوع جديد من العلاقات الانسانية . انه يريد أن يحل العدالة والصداقة محل القوة والعنف اللذين يحكمان العلاقة بين الناس .

فالانسان هو مركز المفهوم الملحمى عند برخت ، وما يريده برخت هو اتفاق فعال مع الجماهير . ان دروس برخت تبدو أكثر أخلاقية منها اجتماعية . فهو يريد أن يصل بالعالم الى الزمن الذى يصبح فيه الانسان صديق الانسان .

وفى الفصل السادس والاخير من هذا الجزء من الكتاب يتكلم المؤلف عن المسرح الكلى فيقول : حين يراد لعمل أن يصل بكليته الى عقل المشاهد ، تصبح جميع الوسائل المسرحية والفنية ممكنة وضرورية على شرط ان تسودها الارادة المنظمة للمخرج او للفرقة . لم يعد الرقص او الغناء كافيين ليكونا ما يعرف « بكلية العرض » ولكن لابد من اضافة «الديكور» والضوء والبناء ، ان كل التنظيم التقليدى للجمهور وكل المفهوم التقليدى لعلاقات الجمهور بالعمل قد انهار واصبحت هناك مفاهيم جديدة لكل هذه العناصر .

●

وفى الجزء الثالث يحدثنا المؤلف عن الشروط الجديدة للتمثيل المسرحى ، ويخصص الفصل الاول من هذا الجزء للاخراج والديكور والملابس والاضاءة وتكوين الممثل . ان تطور الاخراج فى العالم لا يسير فى نفس الاتجاه . ولكن هناك طابع عام للاخراج الحديث وهو خروجه عن الاخراج التقليدى واستعانته بكل الوسائل التقنية الممكنة التى تساعد على تفسير فكرة المسرحية وتقريبها الى ذهن الجمهور . وقد وصل احد المخرجين البولنديين وهو ج. جروتوسكى الى حد توسيع المسرح بان جعل القاعة كلها ميدان العقدة الدرامية . ان مخرجى المسرح الجديد يريدون أن يحولوا المشاهد من السلبية الى الايجابية . لقد ذهب بعض المخرجين الامريكيين الى حد اشراك الجمهور فى المسرحية فحطموا المسرح بدلا من ان يطوروه .

أما الديكور فيقوم على بناء الفضاء بالضوء اولا . ومن شان هذا الضوء أن يعزل الممثلين وينتج التاثير الذى يعادل الصورة القريبة من عدسة الكاميرا فى السينما ويحل محل الديكور ويخلق الجو . ان الضوء قد يصبح فى بعض الاحوال أحد العناصر الاساسية للعقدة ، على قدم المساواة مع النص والممثل . ولكن ستانسلافسكى يريد من الممثل الا ينسى ابدا ان يظل ممثلا على خشبة المسرح .

وفى الفصل الثالث والاخير من هذا الجزء يستعرض المؤلف المسرح الشعبى والبحث عن الجمهور . ويقول ان الفن المعاصر من تصوير ونحت وقصة ومسرح ، لم يجد بعد جمهوره . ويتضح أن أوربا الشمالية والوسطى وخاصة المانيا الشرقية والغربية هى جنة المسرح . وحب الروس والبولنديين للمسرح هو حب يضرب به المثل ويذهب الى حد الخيال . اما فى الولايات المتحدة وانجلترا ، فان الاقبال عليه ضعيف نسبيا نتيجة لمنافسة التليفزيون والسينما له .

ويختم المؤلف كتابه بقوله ان المسرح دخل عهد الاحترام والدقة . ولما كان رسولا من رسل الثقافة ، فانه لا يستطيع ان يتوجه الى جمهور الفلاحين والعمال الا أن عدل عن ذلك التعقيد الذى لا يحفل به الا النخبة المثقفة من المشاهدين . فلابد اذن للمسرح التقليدى أن يستمر فى نشاطه مجددا وسائله ليرضى الطبقات الشعبية التى تعجز فى كثير من الاحيان من ادراك الغرض الذى يهدف اليه المؤلفون الطليعيون .

هيمنجواي

تأليف ستيوارت ساندرسن

HEMINGWAY
By : Stewart Sanderson
Oliver and Boyd 1963

« تحطم الدنيا الناس جميعا ، ولكن العديدين منهم يخرجون بعد ذلك اقوياء فى المواضع المهشمة»
فريدريك هنرى فى « وداعا للسلاح »

صدرت الطبعة الاولى من هذا الكتاب فى صيف عام ١٩٦١ ، اى قبيل وفاة « ارنست همنجواى » فى الثانى من شهر يونيو . وقد استهل الكاتب الطبعة الثانية التى صدرت فى العام التالى بكلمة أشار فيها الى ان هيمنجواى قد خلف وراءه انتاجا كبيرا ما زال قيد النشر ، والى ان الحقل الادبى لم يشهد ـ منذ صدور كتابه هذا ـ اى محاولات نقدية جديدة لاعمال هيمنجواى التى نشرت فى حياته ، وبالتالى فقد اوضح انه لم يجر الا تعديلات طفيفة فى الكتاب مما يتلاءم والظروف التى نشات عن وفاة الروائى العظيم .

والكتاب يعد فى الحقيقة دراسة ممتعة لانتاج هيمنجواى الادبى فى علاقتــه الوثيقة بظروف حياته الزاخرة بالاحداث ، وفى تطوره من زاوية الكفاية الفنية . وابرز ما فى هذه الدراسة هو التزام المؤلف بالنظرة الكلية التى ترى انتاج هيمنجواى كلا متكاملا نابعا من فلسفة محددة وموقف فكرى واحد يخترم اعماله الادبية كلها ويجعل منها حلقات متتالية فى سلسلة واحدة . وبهذا المنهج أستطاع المؤلف ان يتلمس فى مجموعة القصص القصيرة التى نشرها هيمنجواى فى بدء حياته الادبية ملامح البطل عند هيمنجواى ، وان يتتبع هذه الملامح فيما تلا ذلك من روايات ، مسجلا ماطرا عليها من تعديل وتغيير يتمشى مع النضوج الفكرى الـذى صاحب تطور الروائى الكبير فى مختلف مراحل حياته .

وقد راى الكاتب لزاما عليه ان يدافع فى مستهل الكتاب عن استحقاق هيمنجواى لجائزة نوبل التى نالها عام ١٩٥٤ فقد كان الراى السائد اذ ذاك معارضا لهذا الحدث على اساس ان « النزعة المثاليــة » التى تشترطها المؤسسة العالمية فى الكاتب المستحق للجائزة ، لم تكن متوفرة فى ادب هيمنجواى . لقد قيل آنذاك ان انتاج هيمنجــواى الذى تصطبغ موضوعاته الاساسية بسمات العنف والقسوة والجنس والموت ، هو ابعد مايكون عن المثالية فى الفكر والسلوك .

ويرى الكاتب ان ســـوء الفهم الذى صاحب تقويم ادب هيمنجواى قد نشا من ان البعض حاولوا الربط بين هيمنجواى الانسان وشـخصيات رواياته . وربما كان السبب فى ذلك هو ان هيمنجواى لم يكن يكتب شيئا الا اذا كان يعرفه تمام المعـرفة عن طريق الخبرة والممارسة الشخصية . لقد كانت حياته مفعمة بالوان النشاط المختلفة ، من صيد وقنص وقتال ومعاناة للاصابات الجسيمة فى الحرب والسلم على السواء . ومن ثم فقد صار شخصية اسطورية يسعى البعض الى اجتلاء معانيها فى سطور كتاباته المتعددة . والحق انه من المستحيل فهم ماانجزه هيمنجــواى فى عالم الرواية دون ادراك للفترة العصيبة التى عاصرها فى حيـاته ، بما فى ذلك ماطبعته هذه الفترة من انفعالات نفسية على جيليـن عاصرا حربين عالميتين وخرجا منهما الى اوضاع ليست مبشرة تماما . لقد انهارت القيم التى تواضع الناس عليها من قديم ، كذلك فقد اهتزت معانى الوجود والحياة فى عصر مضـطرب تسيطر عليه اشباح الحرب والعنف . وقد نظر هيمنجواى الى هذا العالم برؤياه الخاصة التى صـــقلتها التجربة ، وكان فيما رواه مخلصا كـــل الاخلاص .

●

غير ان نزعة التشاؤم لم تجد ـ مع هذا ـ اى ثغرة تنفذ منها الى انتاج هيمنجواى . صحيح ان قصصه القصيرة التى نشرها فى بدء حياته الادبيــة قد امتلات بموضوعات الاحباط الجنسى والقتل والانتحار ، غير ان هذه الاشياء لم توجد لتصوير البشاعة فى حد ذاتها ، او للايحاء باستحالة الفكاك من قيود عالم معاد للانســـــان . انها لم تكن فى الواقع الا انعكاسا لاحاسيس نفس حساسة أثارتها قسوة الحياة وقبضتها القاهرة. كذلك فان نفس هذه الاهتمامات الاولية قد صارت مادة يتناولها هيمنجواى بالتحوير والتبديل طوال حياته الادبية وهو يحاول استكشاف مدلولاتها واسبابها فى واقعه المحيط به . فالبطل عند هيمنجـواى هو انسان واع بان الحياة قد اصبحت ـ دون خطا من جانبه ـ شيئا مخالفا لما كان يتوقعه او يامل فيه . غير ان الحل فى نظر هيمنجواى لم يكن ابدا فى محاولة التنكر للحياة ، بل كان استحثاثا لمعانى الشـــجاعة والوفاء وطيبة القلب التى تمكن البطل ـ رغم الضـغوط الواقعة عليه ـ من ان يجتاز طريقـه فى الحياة بامانة ، وان يسمو على المصاعب بروح متكاملة وان يخرج من المعركة باقل الخسائر .

وهذه الروح الرواقيـــة التى تميز بطل هيمنجواى ، والتى تجعــله يصارع قدره فى عــالم يهوم عليــه الالم والعنف والقسوة ، انما تجعـل من هيمنجـواى كاتبا اخلاقيا . غير ان هيمنجواى لم يكن واعظا او مبشرا ، بل كان فنانا يفهم ان الفن تلميح لا تصريح ، وان الفنان يستطيع ان ينقل رؤياه للقارىء على اكمل وجه حين يقتصد فى القول ، وحين ياخذ نفسه بقيود

صارمة تحول بينه وبين الافـراط فى التعبير المباشر المشحون بالانفعال .

ويخصص المؤلف فصلا كاملا بعنوان « سـنوات التشكيل » لتتبع السنوات الخمس والعشرين الاولى من حياة هيمنجواى ، وهى التى ساهمت فى صياغة رؤياه الفنية . فقد ولد هيمنجواى فى الحادى والعشرين من شهر يوليو عام ١٨٩٩ فى « اوك بارك » بولاية اليـنـوى وترعـرع فى مجتمع محافظ يتصف بخصائص الطبقة الوسطى . وقد جمع منزل الاسرة متناقضـات كثيرة ، فقد كان ابوه طبيبا جم النشاط سواء فى مهنته او فى ممارسته لصنوف الرياضة المختلفة ، بينمـا كانت امه مغنية موهوبة شديدة التدين . وقد ادى اختلاف المشارب بين الابوين الى توزع اهتمـامات الطفل فاخذ عن ابيه حبه لصيد السمك والطير وعن امه درايتها بالعزف على آلة الشيللو . وفى العطلات كان الصبى ارنست يصـحب اباه الى ميتشجان ويشـاركه الرياضة وعيادة المرضى من الهنود ، مما ادى الى احتكاكه لاول مرة فى حياته ببعض حقائق الحياة من حوله .

أما فى المدرسـة فقد بذ اقرانه فى كافة النواحى العلمية والفنية والرياضية ، وشـارك فى تحرير مجلـة المدرسـة الادبية . غير ان الخلافات المنزلية بما كان يصاحبها من الوان التوتر الانفعالى قد تركت اثرها على الصبى فى فترة المراهقة ، الامر الذى كان يحدوه مرارا الى الفرار من المنزل واللجوء الى مختلف الاعمال . وقد واتته فرصة الهرب من هذه الضغوط باشكالها حين دخلت الولايات المتحـدة الحرب العالميـة الاولى عام ١٩١٧ فسجل اسمه فى سجل المتطوعين ، غير ان عينه التى كانت قد اصيبت من قبل فى احـدى حلقات الملاكمة بالمدرسة قد حـالت بينه وبين تحقيق امله . غير انه استطاع فى نفس العـام ان يحصل على وظيفة محرر فى جريدة « نجمة كانساس » ، فغادر المنزل للاضطلاع بعمله الجديد .

وقد تعلم هيمنجواى الكثير فى هذه الجريدة التى عهـدت اليه بتغطية اخبار الحوادث والجرائم ، تعلم الكتابة السلسة القوية الواضحة السريعة وهو يتنقل بين المستشفيات واقسام الشرطة . واحتك فى هـذا المحيط الجديد بكتاب الرواية من الناشـئين وعلى الاخص بليونل مويز الذى تعلم منه اسرار الكتابة الموضوعية باسلوب شيق بعيد عن الرخزف .

وفى ربيع عام ١٩١٨ تطـوع كسائق لعربات الصليب الاحمر فى الجبهة الايطاليـة ، وابحر الى ميلانو بالفعل فى شهر مايو من نفس العام ، واصطدم على الفور بتجـربة قاسية كان عليه فيها ان يجمع اشلاء القتـلى والجرحى التى تناثرت اثر انفجار مخزن للذخيرة . وقد وفرت له هذه التجربة دراية عميقـة بحقيقة الحرب والموت ، وبالمثـاليات التى راودت جيل هذه الحرب ، وبصفات الشجاعة والجبـن والوحشية والبطولة والضياع التى لمسـها فيمن حوله من النماذج البشرية . وفى الثامن من يوليو ، اى قبل اسـبوعين من عيد ميلاده التاسع عشر ، اصيب بجرح خطير فى ساقه وهو يرعى الجنود الايطاليين فى قرية فوسالتا ، نقل على اثره الى احد مستشفيات ميلانو . وبعد قضائه دور النقاهة ، تطوع من جديد في فرقة للمشاة ، وخدم على حدود الجبهة النمسوية حتى انتهت الحرب بالهدنة فى نوفمبر . وقد ساهمت هذه الفترة المشحونة بالاحداث فى تغيير كثير من القيم التى كان يؤمن بها هيمنجواى ، كما انها اصبحت فيما بعد مصدرا لاينفد لعديد من كتاباته الروائية .

وعاد هيمنجواى الى الولايات المتحدة فى يناير عام١٩١٩ تحدوه آمال كبيرة فى النجاح ككاتب قصصى ، فسعى الى الحصول على عمل فى جريدة واضعا فى اعتباره ان يكتب فى اوقات فراغه . ورحل الى تورنتو فى شتاء نفس العام حيث اصبح محررا بجريدة « ستار ويكلى » التى اخذ يراسلها اربع سـنوات كاملة . واستطاع فى هذه الفتـــرة ان يجـرب العديد من الاساليب الادبية فىمجال الكتابة القصصية . واصبح فى هذه السنوات صحفيا محترفا يكسب عيشه ويكتب لنفسه بين حين وآخر . وفى خريف عام ١٩٢٠ عاد الى شيكاجو وارتبط بالحقل الادبى وبشـخصيات بارزة فى ميدان القصة مثـل شيروود اندرسن وغيـره .

وتزوج هيمنجواى فى سـبتمبر من عام ١٩٢١ ورحـل الى باريس كمراسل متجول « للديلى سـتار » وهناك استطاع ان يستشرف آفاقا جديدة كان لابد ان تستعصى عليه فى الولايات المتحدة . فقد ارتبط بجمـاعة الكتاب الامريكيين والاوروبيـين الذين كانوا يتخـذون من فرنسا وطنا ثانيا ، والتقى بالكاتب الايرلندى جيمس جويس فى منزل جيرترود شـتاين ، كذلك ارتبط بعلاقة وثيقة بعزرا باوند ايام كان فىاوج نشاطه الادبى . وكان يعرض على هؤلاء انتـاجه من الشعر والقصص القصيرة ويناقشـه معهم ... لقد اتصفت هـذه الفترة من حيـاته بالدراسة الدءوب والقراءة النهمة والنقاش المثمر ، الامر الذى امده بنبـع لا يغيض فى مسـتقبل حياته الادبيـة . وتعددت رحلاته ابان ارتباطه بالجريدتين الكنديتين فسافر الى سويسرا واسبانيا والمانيـا كما ذهب الى القسطنطينية فى اواخر عام ١٩٢٢ ، ونجح فى تغطية كل الاحداث السياسية والاجتماعيـة التى عاصرت تلك الفترة ، بالاضافة الى تزويد الجريدتين بعديد من الكتابات ذات الطابع القصـصى عن مشـاهداته فى هذه الانحـاء .

ونشر هيمنجواى كتابه الاول « ثلاث قصص وعشر قصائد » عام ١٩٢٣ بينما كان يعـد كتابه الثـانى الذى حوى بعض الاسكتشات القصصية السريعة ، والذى ظهر فى فرنسا اول الامر تحت عنوان « فى زماننا هذا » عام ١٩٢٤ . وتستمد هذه الاسكتشات موضـوعاتها من اهوال الحرب ومصارعة الثيران ومن الاحداث التى عاصرها فى حياته الصحفية . انها جميعـا تغترف من نبع واحد وهو مظاهر العنف فى الحيـاة المعاصرة . لقد كانت بمثابة تعليقات واقعية فى مجال المحيط الانسانى ، واصـبحت فيما بعد مادة للكثير من كتاباته يستمد منهـا مفهومه لنوع من الاخلاق والسلوك يميز الناس فى ظل ضغوط مادية وانفعالية معينة .

واستقال هيمنجواى من عمله ابان زيارة قصيرة لتورنتـو فى عام ١٩٢٣ اثر خـلاف بينه وبين القـائمين على العمـل بالمؤسسة الصحفية ، وعاد الى باريس فى مستهل عام ١٩٢٤ .

وكانت هذه العودة نقطة البدء في حياته الادبية التي تفزع فيها للخلق الفني مستعينا بزاد من الخبرة والمعرفة جناه في سنين العناء الماضية .

ظهرت الطبعة الامريكية من « في زماننا هذا » في اكتوبر من عام ١٩٢٥ وضمت الى جانب الاسكتشات التي ظهرت في الطبعة الفرنسية خمس عشرة قصة قصيرة يوحد بينها جميعا صورة عالم واحد يتصف بسمات الالم والعذاب والوحشية . وتقوى الوحدة التي تربط بين هذه القصص عندما نلحظ ان سبعا منها تتناول بعض الاحداث التي تطرا لبطل واحد هو نيك آدمز. فاذا نظرنا الى هذه القصص في مجموعتها اتضح معناها من حيث كونها قصة واحدة ترتبط اطرافها بنوع من الصلة ، او سلسلة من الاحداث في حياة بطل واحد . ويستطيع المرء ان يلحظ نوعا من التطابق بين نيك آدمز وهيمنجواي ذاته ، وعلى الاخص في تلك اللمحات الخاطفة التي تعالج نفس الظروف والملابسات التي احاطت بنشأة الكاتب المبكرة او تجاربه في فترة الحرب . كما ان المرء يستطيع ان يتبين الكثير من ملامح نيك آدمز في شخصيات هيمنجواي التالية مثل فريدريك هنري في « وداعا للسلاح » او روبرت جوردان في « لمن تدق الاجراس » .. ولكن ذلك لا يعني ابدا ان هيمنجواي هو نيك نفسه . فالخلق يختلف اختلافا كبيرا عن الحياة الفعلية وان اشتق منها الكثير . ويقول المؤلف في عبارة جامعة :

« انالتجربة الشخصية لمؤلف ما ، والشخوص والحوادث التي تطرا له ، انما تخضع للصياغة والتحوير وللاضافة اليها والاقتطاع منها في خلال العملية التصويرية التي ينشيء بها قصته . ان كل ما يمكن ان يقال هو ان هيمنجواي ــ وهو في هذا يفوق غالبية الكتاب ــ لا يصور الا ما شعر به شخصيا وما رآه وعرفه .

ان تصوره يلتصق كل الالتصاق بتجربته الخاصة » .

ويستطيع الدارس لمجموعة القصص القصيرة هذه ان يتبين ملامح البطل عند هيمنجواي . فنيك آدمز يعاني من آلام جسمانية مبرحة ناشئة عن اصابة بالغة في ايطاليا ابان الحرب ولكنه ايضا يعاني من آلام نفسية تعمق احساسه بالخواء الروحي حين يمر بتجربة صيد السمك وحيدا في منطقة مقفرة من الناس . فبطل هيمنجواي يحمل آثارا جراح جسمانية ونفسية على السواء ، ويبذل كل ما في طاقته كي يعيش بهذه الجراح فوق الامواج المتلاطمة التي يزخر بها بحر الحياة العاصف .

وفي العام التالي ظهرت رواية هيمنجواي الاولى « ثم تشرق الشمس ايضا » . وتستمد الشخصيات في هذه القصة اصولها من اناس عايشهم هيمنجواي بالفعل في مقاهي الضفة اليمنى من نهر السين . وهي في الجملة تتناول حياة جيل مونبارناس الضائع في العشرينات من هذا القرن . وبطل القصة جيك بارنز هو صحفي امريكي فقد قدرته الجنسية اثر جرح اصابه في سنوات الحرب في الجبهة الايطالية . وتهتم الرواية بمشكلة تكيفه مع هذه المأساة التي عزلته عن محيط الاسوياء . انها تصوير لصراع انسان متفرد دون ماعون يسنده في محنته . وتتبنى الرواية في الاساس على العلاقة الاستاتيكية بين جيك بارنز والليدي برت اشلي وهي المراة التي يحبها دون ما امل في نتيجة لهذا الحب ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر على عدد من العلاقات الدينامية بين الليدي اشلي وآخرين . وفي هذا الاطار يصور هيمنجواي حالة الضياع النفسي والمادي في ظل اضطراب الروح واحساسها بالفراغ الضارب في اعماقها . ويستطيع المرء ان يتلمس العديد من التوافقات بين جيك بارنز ونيك آدمز وغيرهما من ابطال هيمنجواي المجروحين. انه يتحاشى عاطفة الاشفاق على الذات ، ويتقبل بنوع من التدريب متاعبه بوصفها نتاجا لسوء الطالع ، ويناضل وحيدا للاستمرار في الحياة رغم الانفعالات التي تغلبها التوتر ، وينشيء صلات التفاهم مع اولئك الذين عانوا من ذات التجارب القاسية والذين يحاولون التغلب على اوضاعهم الصعبة تحت ستار من الابتسامة المتجهمة . ان جوهر البطولة عند هيمنجواي انما يكمن في تلك الشجاعة ــ بزاويتيها الاخلاقية والجسمانية ــ التي يتقبل بها الانسان نوائبه التي لم يكن له دخل في اصابته بها .

●

ويتتبع المؤلف اصول الرواية التالية لهيمنجواي « وداعا للسلاح » فيجد خيوطها واضحة في قصتين قصيرتين ضمهما كتابه الاول « في زماننا هذا » . ففي احدى القصتين يصاب نيك آدمز اصابة بالغة في عموده الفقري ، وفي الاخرى يصور لنا هيمنجواي علاقة حب بين جندي جريح وممرضة في احد المستشفيات العسكرية .

ومن هذين الخيطين ينسج هيمنجواي « مأساة رومانسية » ــ كما يدعوها المؤلف ــ ويصور فيها الكيفية التي يصاب بها البطل بالجراح الجسمانية والمعنوية معا مما ادى الى اصطدامه بالمجتمع وانفصاله عنه . ومن ابرز عناصر بناء هذه الرواية تلك الاحداث والعلاقات التي تحدد هدفها في اظهار تطور البطل نحو النضوج الفكري والانفعالي ، ذلك النضوج الذي يجعله قادرا على الاستمرار في لعبة الحياة . وذلك في الحقيقة هو الموضوع الاساسي الذي يخترم اعمال هيمنجواي كلها . وتتضح احدى ظواهر هذا التطور في العلاقة القائمة بين كاترين وفريدريك التي تبدأ في اول الامر نزوة جنسية طارئة يغذيها الانفعال المؤقت وظروف الحرب التعسة ، والتي تتحول في مستشفى ميلانو الى علاقة جادة ورباط مصيري . ويتفوق هيمنجواي الى حد الاعجاز في تصوير النوازع الحادة التي تصطرع في قلبي الحبيبين اللذين انفصلا تماما عن ماضيهما ومستقبلهما واللذين القت بهما اوضاع الحرب في ظروف شاذة يميزها التوتر العنف ، وذلك في ظل الاستخدام الرمزي لعناصر الطبيعة من ليال دافئة ورياح قارسة ومطر غزير على نحو يواكب مختلف الانفعالات والموحيات التي تبتعثها المشاهد الدرامية المتباينة .

ويلاحظ المؤلف ان المرحلة التالية من حياة هيمنجواي الفنية قد اتسمت بمحاولات تجريبية تستهدف استكشاف ابعاد جديدة في مجالي الشكل والمضمون على السواء . وتمتد هذه الفترة عبر سبع سنوات تنتهي عام ١٩٣٨ كتب هيمنجواي

خلالها « وفاة فى فترة ما بعد الظهر » و « تلال افريقيا الخضراء » و « ان تملك وألا تملك » ، بالاضافة الى تمثيليته الوحيدة « الطابور الخامس »· ويتخذ الكتاب الاول من مصارعة الثيران موضوعا له ، بينما يتناول الثانى بعض رحلات قام بها هيمنجواى للصيد والقنص فى افريقيا · وفى هذين الكتابين يحدثنا هيمنجواى بوضوح كامل عن آرائه ونظرياته الادبية والفنية · وقد كتب هيمنجواى نفسه يقدم كتابه « وفاة فى فترة ما بعد الظهر » يقول انه يعتبره بمثابة « مدخل لفن مصارعة الثيران فى العصر الحديث ومحاولة لتوضيح تلك المشاهد من الناحيتين الانفعالية والعملية على السواء » · وينصب جوهر الكتاب فى حقيقة الامر على اعتبار مصارعة الثيران تجربة جمالية ، او مشهدا تراجيديا طقسيا يتطهر فيه النظارة على النسق الارسطى خلال نوازع الخوف والشفقة · اما على المستوى الآخر فان هيمنجواى يبسط فى هذا الكتاب آراءه فى الفن ويعرض فى عبارة شيقة منهومة بالنسبة للاسلوب غير المباشر فى الكتابة الادبية فيقول :

« اذا كان الكاتب الناثر على دراية كافية بالموضوع الذى يكتب عنه ، فبامكانه ان يحذف من كتابته بعض الاشياء التى يعرفها ، وسيكون فى مقدور القارىء اذ ذاك ان يشعر بهذه الاشياء ـ اذا كان الكاتب يتصف بالصدق الكافى فى كتابته ـ بنفس القوة التى يمكن ان يشعر بها لو ان الكاتب بسطها صراحة · ان الهيبة التى تتسم بها حركة جبل الجليد العائم لا ترجع الا لكونه طافيا على سطح الماء بمقدار جزء واحد من ثمانية اجزاء طوله · اما الكاتب الذى يحذف اشياء لانه لا يعرفها فهو لا يعدو ان يخلف الفجوات فى كتابته » ·

وعلى اثر انتهاء الحرب الاهلية فى اسبانيا كان هيمنجواى يفكر فى رواية جديدة يسجل فيها اعجابه بهذا البلد وشعبه ونضاله ، ويخلد فيها اصدقاءه الذين لاقوا حتفهم دفاعا عن الحرية · وظهرت « لمن تدق الاجراس » فى عام ١٩٤٠ دليلا على قدرة هيمنجواى فى مجال الشكل ، تلك القدرة التى اكتسبها من سنوات الخبرة السابقة · فالقصة وان انفسح نطاق حوادثها وامتدت رقعة سردها ، الا انها تكشف عن قدرة الكاتب التكنيكية التى حصرت زمن الرواية فى فترة لا تتعدى سبعين ساعة ، ومكان احداثها فى بقعة صغيرة من واد واحد ، وعدد اشخاصها فى حفنة من رجال العصابات · ولكن القصة تتخطى حدود الزمان والمكان وعدد الاشخاص لتبلغ آفاقا واسعة وتعقيدا كبيرا لم تبلغه اى رواية لهيمنجواى من قبل · وقداستطاع الكاتب ان يحقق هذا الامتداد بالغوص فى تيار الفكر لدى البطل وهو يتدبر مهمته الخطيرة والظروف التى املت عليه القيام بها ، وبتتبع التجارب النضالية السابقة لدى بيلار وغيرها من افراد جماعات العصابيين ، وباطلاعنا على اعمق افكار وذكريات الشخوص الاخرى فى الرواية · وبهذا نجح هيمنجواى فى توسيع دائرة قصته لتبلغ ابعادا تكاد تكون ملحمية فى طابعها · وفى اطار هذه الرواية التى تصور عملا من اعمال البطولة ضد الفاشية ، يعرض هيمنجواى نزعاته الانسانية الاصيلة التى تمجد الانسان البسيط مهما كان وضعه الاجتماعى او اعتقاده السياسى ، ويصور علامات الضعف والشجاعة والقوة والجبن والتردد التى تزدحم فى نفس الانسان فى فترات التوتر العصيبة · وقد استطاع هيمنجواى ان يصور كل ذلك نتيجة تحرره من اى التزام سياسى مسبق يعميه عن حقائق الحياة · فاذا كان هيمنجواى يلتزم بشىء فهو حبه للانسان وتعاطفه العميق مع احتياجاته المادية والعاطفية · فليست شخصياته انماطا متقولبة للشر او الخير ، بل اناس عاديون يختلط فى سحنهم اللون الاسود باللون الابيض وتبين فى تصرفاتهم أرق الظلال واكثرها خفوتا · واذا كانت الرواية قداثارت العديد من القضايا التى يتبادل اليسار واليمين السخط عليها والتهليل لها ، فمرجع ذلك للتعقيد والدقة اللذين يتناول بهما هيمنجواى المشكلات السياسية والانسانية التى يزخر بها الكتاب ·

●

وينهى المؤلف كتابه القيم بفصل عن رواية هيمنجواى الاخيرة « العجوز والبحر » التى ظهرت فى عام ١٩٥٢ · ويقول المؤلف ان هيمنجواى قد كشف فى هذه الرواية عن قدرة تكنيكية هائلة جعلته يمزج العديد من المستويات الواقعية والرمزية دون ان يثقل على القارىء بالسرد او ينفره من الغموض والتعمية · فعلى المستوى الواقعى او الحرفى ، تتسم حكاية الصياد العجوز هذا ، وحكاية صراعه المنفرد مع السمكة العملاقة بالاثارة والحدة والسرد الشيق الحى المباشر · اما على المستوى الرمزى (او بالاحرى المستويات الرمزية) فالقصة دون ما شك اشارة ضمنية الى الانسان الذى يجاهد الجهاد الحسن ·

واذا كان هيمنجواى قد جرب استخدام الرمز فى رواياته السابقة ، فان هذه الرواية تعد استطرادا ممتدا فى مجال الرمزية · وتحتمل الرموز فى واقع الامر تفسيرات عدة ، الامر الذى شعر به هيمنجواى نفسه فقال فى هذا الصدد :

« لقد حاولت ان اصور عجوزا حقيقيا وصبيا حقيقيا ، وبحرا حقيقيا وسمكة حقيقية وقروشا حقيقية · فان احسنت تصويرهم وكنت فيه صادقا بما فيه الكفاية ، لامكن لهم ان يوحوا بعديد من المعانى » ·

ويتقدم المؤلف بتفسير للكتاب فيقول انه رمز مزدوج عن طبيعة صراع الانسان مع الحياة وصراع الفنان مع فنه · فاذا كان باستطاعتنا ان نتلمس فى الرواية عناء الانسانية المعذبة التى تصارع الحياة وتحمل صليبها على كتفها ، فكذلك بامكاننا ان نستشف منها العناء الذى دوخ هيمنجواى فى حياته الادبية كلها وهو يصارع مادته ويشكلها ·

نبيل حلمى

شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

القصة الطويلة والجوائز الأدبية فى فرنسا

اذا سالت رجل الشارع الباريسى اليوم : هل تقرا الشعر ؟ قال لك « لا » ـ أو « نادرا » . واذا سالته : هل تحب المسرح او ـ هل تقرا مسرحيات اليوم ؟ رد عليك : «من آن لآخر» . لكن اذا سالته : وأى الاصناف الادبيـة تحب اذن ؟ أجابك : القصة الطويلة : Le Roman

ان القصة الطويلة هى الانتاج الأدبى الذى ياتى فى مقدمة الحركة الادبية فى فرنسا اليوم ، يدل على هذا ارتفاع نوع الانتاج ونسبة التوزيع واهتمام النقاد بها ، بل ويرجع هـذا قبل كل شىء الى كثرة عدد الجوائز الادبية المخصصـة لها ، وتسابق الكتاب الى هذه الجوائز لما فيها من كسب مادى كبير وشهرة قد تسمح لهم بالدخول من باب الخلود الفنى . غير ان منح هذه الجوائز قد أصبح فى أواخر العام المنصرم ومدخل العام الجديد مبعث جدل بين اللجان التى تمنحها والنقـاد المحدثين ، ويدخل فى اطار هذا الجدل ما نقرا فى الصحف الادبيـة من تهم قد تصـل الى حد الجهل ، بل الرشوة .. والحقيقة ـ كما يقول الاستاذ جيتـان بيكون ، سيد الحركة النقدية اليوم ـ ان الخلاف مرجعـه الى نوعين متباينين من انواع النقد : احدهما النقد الاستطيقى الذى ياخذ فى اعتباره اولا الناحية الجمالية الاصيلة ـ اي عدم تكرار او نقل ما سبق ان كتب ، وثانيهما النقد « الشعبى » الذى يهتم أول ما يهتم بمدى حكم الجمهور العام واقدامه على شراء القصة (١) .

وتصور مجلة « المائدة المستديرة » : La Table Ronde فى عددها الصادر فى يناير من هذا العام ذلك النوع من الجدل القائم بين النقاد ولجان التحكيم تصويرا يؤكد لنا هذه الحقيقة ، فهى تتحدث عن قصتى : الحالة الوحشية l'Etat Sauvage للكاتب جورج كونشون George-Conchon التى منحت اواخر عام ١٩٦٤ جائزة الجونكور Goncourt والثانية : حارس القبور Le Faussaire للكاتب الناقد جان بلانزا Jean Blanzat الذى اشتهر خلال السنوات العشر الاخيرة بمقالاته فى النقـد بصحيفة الفيجارو الادبية ، والتى منحت جائزة غمينا لنفس العـام .

وكتب المقـال فى « المائدة المستديرة » أيضـا احد النقـاد المحدثين : اندريه تيريف André Thérive، زميل وصديق بلانزا ، كما يقول ، ولو ان صداقته هذه لا تمنعه من ابداء رأيه الفنى صراحة فيه ، كمـا سنرى . ويقف تيريف موقف التحدى من لجان التحكيم ، مدللا على سخف حكمها بارتفـاع

(١) انظر جيتان بيكون : مقدمة فى استطيقا الادب ، الجزء الاول : الاديب وظله :
Introduction à une Esthétique de la Littérature; l'Ecrivain et son ombre, Tome I Introduction.

نسبة بيع قصص أخرى عن القصتين المذكورتين حتى بعد اعلان نتيجة التحكيم ، وبمقدار الأصالة الفنية ، وهو ضئيل – كما يقول – فى هاتين القصتين . هذا بالاضافة الى اهتمام الصحافة الأدبية كلها بقصص اخرى ، وبوجه خاص قصة « البحيرة » Le Lac للاديب كاميل بورنيكيل ، والتى سنتحدث عنها نقلا عن مجلة « اسبرى » .

الحالة الوحشية l'Etat Sauvage (١) : آفيت Avit موظف بهيئة اليونسكو ، رجل مثقف ، ومن المؤمنين بالمبادىء العليا فى مجتمعنا الحديث ، ومن ضمن مبادئه ، ولعله أهمها ، ايمان عميق بامكان – بل بضرورة – وجود علاقات انسانية طيبة بين الأجناس البشرية المتباينة ، دون نظر الى الجنس أو الجنسية أو اللون – لون البشرة . ويؤدى به ايمانه العميق بهذا المبدأ الى ان يقوم برحلة طويلة الى احدى الدول الافريقية التى حصلت على استقلالها السياسى حديثا بعد ان كانت مستعمرة فرنسية . ويهبط آفيت بالطائرة فى ميناء « فدرجاكول » ، تاركا وراءه زوجته الجميلة ، حاملا فى جعبته هذا الايمان الذى لا يتزعزع بضرورة زرع صداقة متينة بين اللونين الأبيض والأسود – لكن يفاجأ آفيت فى المدينة بزوجته . لقد سبقته اليها ، وتعرفت على باتريس دومبه احد وزراء هذه الدولة الافريقية ، واصبحت عشيقته . الى هنا و « لورانس » – هذا هو اسم الزوجة – لا تزعجه فى شىء . حقا كان وجودها مفاجاة له .. لكنها مفاجاة وانتهت ، و « الصدفة » هكذا يسميها ، صدفة كباقى الصدف التى يقابلها الانسان فى حياته ، لكن ليس الأمر بالهين كما يظن وكما قد نعتقد . ان وجودها هذا مصدر المأساة . ان فى « الدماء » شيئا .. هناك « دم ابيض » ، و « دم اسود » .. وفى كون هذه الحسناء ذات البشرة البيضاء عشيقة لسياسى أسود ما يكفى لبعث الكراهية بين المعسكرين ، فقد انتشر امر هذا العشق لدى الطرفين ، فالاوروبيون ، وهم الاقلية ، نعم أصبحوا هكذا منذ الاستقلال ، يتحدثون فى نواديهم وندواتهم ، وسط كؤوس الويسكى ، عن هذه « الخائنة » .. والافريقيون وهم أصحاب البلد ليسوا اقل غيظا منهم ، لكن غيظهم هذا لا ينصب على لورانس ، بل على وزيرهم .. وتتردد كذلك نفس الكلمة يصفونه بها : خائن .. خائن لأنه يعشق امرأة بيضاء تحمل فى أذيال ثيابها آثار الاستبداد الفرنسى .. ولا بد ان يأتى اليوم الذى يدفع حياته ثمنا لهذه الخيانة .

لكن أين آفيت ؟ انه منصرف الى اقناع من جره القدر الى صداقته بضرورة قيام صداقة متينة بين الأبيض والأسود ، لكنه ان كان قد نجح أحيانا فان نجاحه هذا مؤقت .. فها هو وسط معركة دامية تجرى فى شوارع العاصمة ، مظاهرة « سوداء » ضد الوزير . ويقتل الوزير ، ويكاد آفيت ان يلحق به لولا ان أنقذه رجل شرطة . ويجتمع آفيت بزوجته ويرحل بناء على أمر عال عن البلاد ، يحمل فى جعبته كمية من التراب كانت الى عهد قريب ذهبا خالصا .

يقول تيريف فى « المائدة المستديرة » : اين الاصالة فى هذا ؟ هل هى فى هذا « الوحى الذميم » الذى جعل كونشون

(١) l'Etat Sauvage; par Georges Canchon; éd. Albin Michel. 273 pages. 12 F

يكتب عن استحالة قيام التفاهم بين البشر وبسبب اللون ؟ وذلك فى وقت ينادى العالم كله فيه بالقضاء على التفرقة العنصرية .. حتى الحكومة الأمريكية ؟ اذا كان المؤلف يريد أن يقول باستحالة هذا التفاهم ، ويريد وضعه فى قاموس « العدمية » فانه بهذا يجافى المدنية الحديثة وعلم الاجتماع كما يسن قوانينه المحدثون من العلماء . كيف يسمح أديب لنفسه أن يضرب بمعوله تلك الجهود التى تقوم بها شعوب وحكومات لمجرد « ادهاش الجماهير » برأى جديد ، وما هو بجديد (وفى جنوب افريقيا مثل مجسم لهذا) . أما لجنة التحكيم ، فهى لا شك لجنة « عمياء » – هكذا يقول تيريف . أيستحق جائزة من ينادى بضرورة فشل كل محاولة من شأنها القضاء على التفرقة العنصرية ؟ ثم ماذا ؟ هل هى مضحكة أم مبكية هذه القصة ؟ وما هذه المعارك فى الشوارع ، وهذه الزوجة الخائنة التى سرعان ما يأخذها آفيت تحت أبطه ويسافر بها الى بلاده رغم علمه بخيانتها ؟ وأهم من كل هذا : ما صفة هذا الموظف بهيئة اليونسكو لكى يقوم وحده بدور الاصلاح بين الشعوب واقامة علاقات طيبة بين الأجناس ؟ ان كونه فردا وحيدا أمر معناه أن الشعوب نفسها والحكومات والهيئات الدولية اشياء لا وجود لها الا على الورق . وما من شك فى أن قصة « الحالة الوحشية » تنافى الخلق العام والمبادىء العامة وحتى مبدأ نسج خيوط قصة حديثة فى عصرنا هذا .

●

حارس القبور le Faussaire (١) : ان الذى يقصده جان بلانزا بحارس القبور هنا هو الشيطان ، شيطان من نوع خاص ، يستطيع ان يبعث الموتى من موتهم لمدة قصيرة لا تزيد عن ست وثلاثين ساعة ، ويسمح لهم بقضاء هذه الفترة بين ذويهم وأصدقائهم كباقى الأحياء ، دون ان يعلم واحد منهم بانه سيعود مرة أخرى الى حيث كان ، بل يظن الملك والفلاح ، والشاب والهرم ، والرجل والمرأة .. يظن الجميع ان فترة الرقاد فى القبر قد انتهت وانهم أحياء كالاحياء .. يتحدثون ويأكلون ويشربون ويضحكون كغيرهم من الناس . لكن يقرأ المتأمل على وجه كل منهم كلمة ، أو علامة ترجمتها : انا ميت ، بعثت لفترة قصيرة وساعود الى مقرى الأخير . وها هو كل منهم يعود فعلا .. يختفى فجأة من الوجود ، ويرقد حيث كان ، فى المقر الذى لا مفر منه .. القبر .

قصة ذات وحى « اسود » – هكذا يقول تيريف ، لكنها ليست جديدة ، فطالما عودنا الانجليز على قصص البعث المؤقت من القبور وطالما نشرت « السلسلة السوداء » Série Noire منذ أكثر من عشر سنوات حكايات من ذلك الصنف . لكن اذا كان بلانزا يريد هنا أن يبين لنا الصلة « الواقعية الميتافيزيقية » بين الحياة والموت ، ويجسدها فى جرأة وقسوة – واذا كان يريد أن يبين للقارىء ان الحياة الدنيا قصيرة ضئيلة ، ولذلك يرمز لها بست وثلاثين ساعة على سبيل المثال .. ولم لا ٤٠ ولم لا ٢٠ مثلا ؟ – أو أن الناس سواسية فى الموت والحياة مهما كان الفرق – كما يقول بلانزا – « فى مستوى المعيشة » فان الانتاج الأدبى والفلسفى منذ الخليقة قد قال بنفس الشىء

(١) le Faussaire, par Jean Blanzat éd. Gallimard 257 pages. 11 F

.. وما من جديد ، اللهم الا الاسلوب وترتيب وبناء القصة كقصة .

غير ان تيريف يعجب بالكيفية التى عرض بها بلانزا نظرية مؤداها ان « خلود الروح » لا يمكن أن يكون حلا لمن يفكر فى الموت ويخاف اليوم الذى يفاجأ به فيه ، ويعجب أيضا بهذه الصيحة التى يشفق بها المفكر على المتمرد الانسان لانه متمرد ، وما من شىء فى الدنيا الا وتمرد عليه .. يقصد تيريف ان طريقة العرض فى هذا تستحق الاعجاب ، لكن الفكرة فى ذاتها ، فكرة التمرد على خلود الروح وعلى المتمرد لانه متمرد ، ليست بالأصيلة ، فهى قائمة واضحة فى الأدب المعاصر .. لدى كامى ، وبالذات لدى سارتر ، ولعل عنوان الكائن والعدم l'Etre et le Néant دليل كاف على ضعف اصالة الفكرة .. الأمر الذى لم تاخذه فى اعتبارها أيضا لجنة التحكيم الموقرة .

البحيرة le Lac (١)

يتساءل تريف : الم يكن الاجدر بهذه اللجان ان تفحص فحصا جديا قصة «البحيرة» لكاتبها كاميل بورنيكيل Camille Bourniquel ؟ تلك القصة التى غمرتها الصحف بالمديح ، واعتبرها النقاد على تباين ميولهم أجمل القصص الطويلة التى ظهرت منذ فترة ما بعد الحرب .. ؟

ان النقد الصحفى كله يكاد يجمع على أن « البحيرة » نوع جديد ، سواء فى بنائها كقصة ، أو فى مغزى احداثها التى تتوالى تواليا يكاد القارىء ينتقل من احدى مراحله حتى يدخل دون أن يشعر فى المرحلة التالية ، أو فى فلسفتها التى ترتفع بالفكر الأدبى الى مرتبة لم يعرفها فى أواخر القرن الماضى – الفترة التى تقع احداث القصة فيها ، وأوائل القرن الحالى الا مارسيل بروست – والتشبيه هنا ، أو المقارنة والتقريب بين بروست وبورنيكيل يرجع الى ان كلا منهما جسم فلسفة الوقت الضائع والوقت العائد ، كل بطريقته تجسيما يرفع كليهما الى مرتبة التجديد والأصالة (٢) .

تتحدث مجلة اسبرى Esprit فى عددها الصادر فى منتصف ديسمبر الماضى عن « البحيرة » ، والناقد هنا روبير مارتو : Robert Marteau ، أحد زعماء الحركة النقدية فى فرنسا وعضو « جمعية نقاد الأدب والفن » .

الشخصية التى تقص القصة هنا هى بطلتها – فتاة لها أسماء عدة ، أهمها كورين ، كورى ، اريان ، الخ .. ولماذا تعدد الاسماء هكذا ؟ يقول الكاتب نفسه لانها رمز « المرأة – الانسان » اى انسان . لكن لابد ان يكون انثى ، ولسبب معين ، وسنرى فيما بعد لماذا ؟ (ولسهولة السرد نجد ان كورى هو الاسم الذى يتردد أكثر من غيره للتدليل على البطلة التى هى فى الواقع تجسيم لراى الاديب) . من هى كورى هذه ؟ انها المراة ، فتاة تنحنى طول الوقت عند حافة بحيرة لتنظر فى مياهها فترى صورتها لا لتجمل من مياه البحيرة – كما يفعل نارسيس الشخصية الاسطورية المعروفة – مرآة تعكس لها جمالها وتتيه فى دنيا الاعجاب بنفسها وتقاطيع وجهها ونعومة شعرها . بل لتكون همزة الوصل بين الانسان والحقيقة : وأولى هذه الحقائق أن الصلة بين المرأة والماء صلة أصيلة متاصلة فى الابداع السماوى والابداع الفنى : ان كلا منهما يتصف بالنعومة ، نعومة الملمس وبالقدرة على التموج !! (هكذا !!) وبالرطوبة أيضا !! – (ولهذا لم يكن بطل القصة رجلا) . والرطوبة ، سواء رطوبة الماء أو رطوبة المراة ، تؤدى مع الزمن الى العفن – هكذا يرى الكاتب ، والعفن يعيد الرطوبة الى الذاكرة ، والذاكرة تدخل فى دائرة موجة البحيرة التى – اذا القيت فيها حجرا – تحركت فى شكل دائرى . والحركة الدائرية تثير فى الخيال البحث عن الوقت الضائع ، أو الوقت العائد سواء بسواء ، لان الموجة الدائرية « حلقة مفرغة » هى الحياة نفسها ، لكن بانتهاء الحركة الدائرية يعود بنا الزمن الى حيث كنا قبل بدء الموجة ، على ان من الضرورى ان تاتى موجة دائرية اخرى ، وهكذا .. هذه هى تاملات كورى على شاطىء البحيرة ، لكن وسط هذه التاملات العميقة التى تبدأ بنا من « المرآة » وتنتهى بنا الى الوقت الضائع والوقت العائد من خلال تلك السلسلة – او ان صح التعبير علميا ، تلك « المتوالية » – وسط هذه التاملات العميقة وعلى ضفاف البحيرة الأزلية (الحياة) جماعة من رجال المال واهل الفن والادب .. رمز للانسانية أو للمجتمع بمختلف طبقاته ولا شك – هكذا يرى مارتو – وتسير الحياة كما يعرفها كل منا . وما من احد من هؤلاء الناس يعبا بالبحيرة وبجمال البحيرة ، ولاحتى جيروم لانسنيه « الاديب » – أو هكذا يظنه الناس ، وهو شاب ملىء بالقوة والحيوية ، كان يستطيع ان يكتب « مذكرات على ضفاف بحيرة » لولا انه تافه الفكر والخيال ، يبحث عن نجاح رواياته من خلال هذا النوع من المغامرات التى يحبها شباب لم يصقل الفكر والجمال المتاصل نفوسهم ، لقد كانت كورى تعمل سكرتيرة له قبل أن تدخل الى مجال البحيرة ، وها هى تقدم لنا عنه هذه الصورة الساخرة : « هذا هو لانسنيه ، وقد أسند ظهره الى حائط بحيرة ، تعصف الرياح بشعره الجميل ، وينتظر آلة السينما لتصوره وتراه المراهقات ليعجبن بجماله وشجاعته » . يقول مارتو هنا ان وجود لانسنيه بهذه الصورة يساعد الكاتب على ابراز الفرق الشاسع بين الفكر العميق ، والخيال العالى ، والتفاهة الأدبية ، السينما وأفلام المغامرات السطحية .

ظل لانسنيه هذا أعزب الى سن الستين ، حيث تزوج بالفتاة الشابة « ايرينا » كانت ايرينا هذه فيما مضى ابنة البحيرة مثل كورى ، ولكن الفن لم يكن متاصلا فيها ولهذا نجدها ترحل الى جزيرة الاحلامكما نراها فى أفلام المغامرات أيضا – جزيرة كان يمتلكها آل « وورمز » الاثرياء .. ولكنها بعد زواجها بهذا « التافه » تعود على « مركب فارغ » من كل شىء.. اى انها تعود وتجر خلفها – هكذا فى خيال الشاعر– أذيال الخيبة . لقد انتهت سعادتها المؤقتة . ايرينا ؟ انها رمز الانسان الذى لم تتاصل ، ولن تتاصل ، غريزة الجمال فيه . فتاة تقبل الزواج من لانسنيه هذا لكى تغامر معه فى دنيا الأحلام الزائفة ، دنيا « السياحة » والسائحين من ذوى العقول الفارغة ، دنيا المغامرات .. لقد كانت فيما مضى زوجة

(١) le Lac par Camille Bourniquel, éd. du Seiul. 310 p. 12 F.

(٢) انظر : A la Recherche du Temps Perdu (20 volumes) par Marcel Proust éd. Gallimard.

لدافيد ، دافيد ابن جزيرة الأحلام عندما كانت الجزيرة ملكا لآل « وورمز » ، لكنها تزوجته بعد أن اختطفته من كورى فيما مضى ـ وما كان لكورى رمز الشعر والعمق ، ابنة البحيرة ، ما كان لها ان تتزوجه ، وحسنا ما حدث . وينتقل دافيد نادما على ضفاف البحيرة ، الى جانب كورى ، دون ان تراه هذه .. ليبحث مثلها عن الوقت الضائع والوقت العائد ، لكنه ذكر .. لا تموج فيه ولا رطوبة .. لا يصلح ! ! ولهذا نجده يبحث عن غذاء آخر غير الشعر والهوى .. ويعمل فى عمل يدوى بسيط ، ولو ان آثار المغامرة الروحية على ضفاف البحيرة ما تزال تدوى فى اذنه لان فى نفسه مهما يكن من أمر ، آثار محاولة ممارسة الشعر والفن ، وتنتهى القصة وكورى تسمع صدى دوى المغامرة التى تلعب بنفس دافيد ، خطيبها السابق .. انها تسمع هذا الدوى وتنظر فى الموجه الدائرية ، فى مياه البحيرة ! !

يقول الناقد : ما هذه البحيرة الا « سيمفونية » ذات حلقات تدور فى نفس الدائرة المقفلة التى تدور فيها مياه البحيرة حين تلقى فيها حجرا . انها الحياة بنوعيها : نوع خفيف سطحى يحب المادة واللذة الزائلة ، ونوع عميق يقضى حياته فى التامل فى حقيقة الانسان واعماق نفسه . اذا كنا نرى العمارات الشاهقة والمنشآت الجميلة الى جانب المساكن العتيقة ، وكلها على ضفاف البحيرة ، فذلك هو التمييز Contraste بين المدنية الحديثة الزائفة ، واهل الفن والشعر والمعرفة . ويتساءل الناقد : هل كان بورنيكيل على حق حين وضع هذا الى جانب ذاك ؟ اى هل يستطيع جيل جديد أن يقاوم لذة المادة والحياة الحديثة بما فيها من اضواء وجمال (زائف لكن اللذة لذة الساعة عند الكثيرين) رغم ما بها من سخف وسطحية ؟ أم أن الفن والمعرفة سوف يستميلان ، أو يستطيعان ، استمالة هذا الجيل ؟ الجواب : لاشىء فى هذه الدنيا اسمه « ماض » ـ بل هناك « الحاضر المستمر » ، لأن الوقت الضائع هو بعينه الوقت العائد ، وبذلك يكون الزمن وحده لا تتجزا . هذه هى الحقيقة الفلسفية التى اراد كاميل بورنيكيل ان يبرزها فى « البحيرة » ـ وقد أبرزها وأجاد حيث قدم للقارىء وللاجيال القادمة كل هذه الفلسفة «العميقة» فى لغة فياضة سهلة ، سلسة ، متموجة كما تتموج موجات البحيرة تماما ، شفافة قدر شفافية الماء .

كانت قصة « البحيرة » مبعث احاديث طويلة ومقالات نقدية متباينة فى مختلف المجلات الادبية الاسبوعية ، وحتى باب الأدب فى الصحف اليومية ، ويلوح انها من هذا النوع القصصى ـ هكذا يقول بيير هنرى سيمون الناقد الأدبى لصحيفة « لوموند » اليومية (عدد ١٢ ديسمبر ١٩٦٤) ـ الذى « يرضى النفس فى مختلف نواحيها : الخيال والعقل والقلب . انها ضمن جميع القصص (الطويلة) التى قرأتها منذ سنوات ، وادخلت .. الى نفسى شعورا عميقا باللذة » ..

ويقول سابورتا فى « الاكسبريس » الاسبوعية (عدد ١٩ ديسمبر ١٩٦٤) ان كاميل بورنيكيل فى « البحيرة » قد « رفع فن القصة الى ما بعد الفن القصصى بالمعنى المعروف الى اليوم، والى ابعد حد وصل اليه كاتب فى أيامنا هذه » .

اما روبير كانترز ، أحد زعماء النقد المحدثين ، فانه يحكم على « البحيرة » هكذا : « انها كتاب يستولى على قارئه فى بطء شديد ، ودون ان يشعر هذا القارىء بأن بورنيكيل قد استولى عليه استيلاء وملك منه عقله وكيانه ، وربما كان هذا راجعا الى ان القصة تتصف فى وقت واحد بالبساطة وسهولة الأسلوب مع عمق الفكرة ، الأمر الذى لا يكاد القارىء يشعر به خلال القراءة ، لأنه يستولى على مشاعره ويناديها فتأتى اليه طائعة » ..

أيرى القارىء الى اى حد يجمع النقاد على أن لجنة تحكيم « رسمية » قد تخطىء فى حكمها ، على الأقل فى نظر النقد الحر ؟ هذا ما يحدث فى مجال النقد ، وبالذات فى مجال القصة الطويلة فى فرنسا اليوم : تضارب وجدل وتهم .. بل انقسام الى معسكرين متعارضين ، أحدهما « رسمى » ، والآخر « حر » ..

وسنرى فى العدد القادم الى اى مدى تتسع هوة هذا الانقسام حول الادب المسرحى فى بداية هذا العام ١٩٦٥ .

والى اللقاء فى مجال المسرح الفرنسى المعاصر ان شاء الله .



يقدمها
كمال ممدوح



الأدب الفارسي في العصر الغـــزنوى

موجز لموضوع البحث الذى تقدم به السيد على الشابى ـ الطالب التونسى بجامعة القاهرة ـ لنيل درجة الدكتوراه فى الآداب ، وعرض لاهم الاعتراضات التى وجهت الى السـيد الباحث فى أثناء مناقشته • وقد تم البحث تحت اشراف الدكتور يحيى الخشاب • وكانت لجنة المناقشة مكونة من السـادة الدكتور يحيى الخشاب رئيس قسم اللغات الشرقية بالكلية ، والدكتور السادات الاستاذ بالقسم والدكتور حسن عبدالقادر عضو مجمع اللغة العربية •



الشرق الاســـلامى ـ ارض فـارس وخراسان وماوراء النهر وما حاق بها ـ فى القرن الرابع تمزقا سياسيا ومذهبيا واسعا ادى الى ظهور دول وامارات تنازعت البقاء والتوسع طويلا • وكان قد مهد لهذا التمزق ماعج فى نفوس الايرانيين من نزعة الى الاستقلال عن الخـلافة العبـاسية ، وبظهور الغزنويين فى النصف الثانى لهذا القرن يتغير الوجه السياسى لهذا الشرق المضطرب فتسقط هذه الدويلات واحدة اثر اخرى وينتشر الاسلام فى شبه القـارة الهندية بفضـل جهادهم وقوة شكيمتهم • لـكن ينبغى ان نـلاحظ ان هذه الدويلات برغم ضعفها سياسيا استطاعت ان تتخذ من بلاطاتها مراكز لنشاطات فكرية واسعة ولحركات علمية جادة كانت السبب فى تطوير الفكر الاسلامى ولم يتخل الغزنويون بعد ان اتوا عليها عن هذا النهج فشجعوا العلم ورعوا الادب وانتقلوا بالحضارة نقلة جديدة مثمرة • والدارس للحضارة الاسلامية لايستطيع الا ان يقف عند سر نشاطها الفكرى الذى اثر لا فى النطاق الاسلامى فحسب بل فى ظهور عصر النهضـة عنـد الغربيين ايضا • ففى عهد محمود الغزنوى ظهرت اول ملحمة فى الادب الاسلامى ، وعذبت الغنائية فى الشـعر الفارسى ، وشذب اسلوب النثر العلمى فاتسع لقضـايا الفكر المختلفة يمعن فيها ويغرب ، وظهر النثر الفنى ترصعه ابيات الشـعر ويطبعه الزخرف وضروب البـديع • وان الوشـائج التى استوثقت بين الادبين العربى والفارسى فى هذه الفترة لجديرة بان تستوقف الباحث فى الادب الاسلامى المقارن لما تلانت اليه من قضايا ادبية مازال يكتنفها الغموض ليومنا هذا • لقـد مثل الملحمة فى هذا العصر ابو القاسم الفردوسى الذى تغنى بامجاد ايران ومآثرها وتاريخها وأساطيرها فى ستين الف بيت من الشعر تطبعها الرقة ويجمح بها الخيال ، ولقد ظلت ملحمته اهزوجة شعبه فى ثورته وهدوئه فى فرحته والمه فى الحرب والسلام • لقد بقيت هذه الملحمة « قرآن العجم » على حد تعبير ضياء الدين بن الاثير ـ بقيت المعلم الحى لهذا الفن فى الادب الاسلامى على اختلافه وهى فى الوقت نفســه تعبير عن فارق اكيد بين الادب الفارسى فى انطلاقته وعدم التزامه قافية موحدة وبين الادب العربى فى جمود قافيته وحساسية ذويه • ولم يكن ظهورها بدعا فى الادب الفارسى فقد سبقتها تجارب عدة كانت فى نهايتها شـــهنامة « الدقيقى » ولم يبق على الفردوسى بعده الا ان يكمل مابداه معتمدا على حسه المرهف وما تبقى ايضا من اساطير الفرس واخبارهم فى الكتب وعلى السنة

الدهاقنة . فاذا تجاوزنا أطارها الذى يتنازعه التاريخ والاسطورة الى الناحية الفنية فاننا نجد البساطة والجمال يطبعانها طبعا وهى تمثل من هذه الناحية خصائص الفن الذى عرفه العهد السامانى وبداية هذا العهد وان مشاهد الحياة لتتآلف فيها تآلفا اكيدا سببه شاعرية اخاذة وخيال هائم يتعمق النفس ويقتنص الرؤى .

●

واذا انتقلنا الى الشعر الغنائى لمسنا براعة التصوير ووفرة الاحساس وهواجس النفس ممثلة عند الشاعر « منوجهرى » Menoutchehri فقد هام هذا الشاعر بمتع الحياة ومفاتنها فانغمر فى الخمر الى غير حد وتغنى بالربيع غناء لم يعرفخفوتا واتجه يعب من الحياة فى افراط . ان شعره لينتقل بك الى طبيعة ايران الساحرة وجمالها الآسر فى عبارة مشرقة وخيال طريف وقد وعى هذا الشاعر الى جانب احساسه المترف الشعر العربى فى مختلف عصوره فراح يقبس منه ويدبج قصائده ويعمق به ثقافته الشعرية . وقد اقتفى اثر الشاعر العربى ابن المعتز ومن بعده الصوبرى وكشاجم فى الاعتماد على صيغ التشبيه اعتمادا مطلقا . واخذ يستخرج منه صنوفا من التعبير وافانين من الصور تاسر القلب وتغرق البصر فى مختلف الاصباغ . وقد كان هؤلاء جميعا يهيمون بالطبيعة فيقبسون منها مايؤكد طرافة التشبيه . ودراسة منوجهرى لدارس الادب المقارن غاية فى الاهمية ففيها يقف على ظاهرة التاثر والتاثير بين الادبين العربى والفارسى وعلى الوشائج التى احكمت بينهما ثم على الخصائص الاساسية التى تقف فاصلا بين كليهما . اما من الناحية الفنية فان منوجهرى انتقل بالفن الشعرى نقلة جديدة تعتبر الخطوة الفاصلة بين بساطة الفن السامانى والغزنوى فى أوله وبين تطور الفن السلجوقى وتصنعه .

وقد ظهر فى هذا العصر ابو الريحان البيرونى الذى اعتبره سارتون Sarton اعظم عقلية عرفها المسلمون فقد استطاع ان يطوع النثر للحقائق العلمية وللمشاكل المستعصية التى كانت تضغط على فكره وتتوافد عليه اكثر فاكثر . ويمكن القول ان البيرونى هو الذى استطاع ان يجعل اللغة العربية لغة علمية . ولعلنا لانبالغ اذا قلنا ان البيرونى هو اول من وضع منهجا متكاملا للبحث فى العلوم الانسانية وقد كان يلح فى ان يرجع الاقوال الى اصحابها ويذكر المصادر التى اخذ عنها فاذا نسى احدها تالم وطلب من القارىء ان يعذره فهو اسف لضياع جذاذات "des fiches" كان قد جمع فيها بعض معلوماته وكان يخضع كل شىء لعقله ، فالجدل يستهويه والمنطق رائده فى كل بحث ونتيجة لذلك كان يؤمن بوحدة الثقافات . وقد استغرب حقا من بعض العلماء المسلمين الذين يرفضون الثقافة اليونانية لانها يونانية وحمل عليهم فاليونانيون - كما يقول - ياكلون مثلنا ويمشون ويفكرون والعلم عندهم متقدم فمن الجهل ان نرفضه . وقد احاط البيرونى بمختلف اللغات لذلك العصر : الخوارزمية والفارسية واليونانية والتركية والسريانية والبهلوية والسنسكريتية وكان يتخذها وسيلة للاحاطة بالثقافة الانسانية واعرب عن هذا فى مختلف كتبه وقد تخطى بذلك فلاسفة المسلمين كابن سينا والفارابى وابن رشد الذين كانوا يصلون الى هذه الثقافات عن طريق الترجمة . اما اسلوبه فجاء مكتنزا رصينا لامجال فيه للزخرف والبديع ، وانك لتلمس فيه احيانا الالتواء والافراط فى الايجاز ، وسبب ذلك فيما يبدو هو عجمته الفارسية وتاثره بالاسلوب البهلوى الذى عرف بشدة الايجاز . وقد كتب البيرونى كتبه بالعربية لانها - طبق رايه برغمصعوبتها المتمثلة فى النحو وطريقة الكتابة لغة مرنت على التعبير العلمى فاصبحت لغة علمية . وهو يتعرض للفارسية فيقول انها لغة اسمار واخبار كسروية . والحقيقة ان قول البيرونى لاينطبق على اللغة الفارسية لذلك العهد فقد اتسعت لمختلف العلوم من رياضة وطب وفلك وتاريخ وتفسير ، واصبحت منذ ذلك العهد تنازع العربية فى المجال العلمى ، فالبيرونى نفسه ترجم له كتاب « التفهيم لاوائل صناعة التنجيم » - وهو كتاب علمى - الى الفارسية والمقارنة بين الكتابين توصلنا الى ان الفارسية لم تكن تعوزها طرق التعبير العلمى .

اما النثر الفنى فقد مثله أبو المعالى نصر الله الذى ترجم كتاب كليلة ودمنة الى الفارسية باسلوب يطغى عليه الزخرف وألوان البديع والتمثل بالشعر العربى والآيات القرآنية والاحاديث ، فكان بذلك اول من أصل النثر الفنى فى الادب الفارسى وظل اسلوبه قدوة للناثرين الفرس فى مختلف العصور .

ان هذه الالمامة تكشف عن الاطار الفنى للادب الفارسى فى هذا العصر وتحدد امامنا المنهج الذى سارت عليه هذه الاطروحة ، وكما رايت فالعصر الغزنوى هو العصر الذى ظهرت فيه الانواع الادبية مكتملة لدى الفرس ، فيه نشات الملحمة ، وعمقت الغنائية وتطور النثر العلمى وظهر النثر الفنى .

وقد اطرى الاستاذ الدكتور يحيى الخشاب على السيد الباحث واثنى على بحثه الذى يمتاز بالعمق والدقة والشمول وبين اهميته التى ترجع الى مابذله السيد الباحث من جهد فى تحديد العلاقة بين الادبين الفارسى والعربى بما يخدم ادبنا العربى وفى محاولته استقصاء الكلمات العربية التى دخلت اللغة الفارسية ، فلقد كشف السيد على الشابى عن رجال كانوا مطمورين كتبوا باللغة الفارسية او باللغة العربية او كتبوا باللغتين فى آن واحد بل استعملوا اللغتين معا فى موضوع واحد فيما عرف بالملمعات وكشف كذلك عن مدى تاثر هؤلاء الكتاب بالمنهج العربى كذلك لم يهمل الباحث دور الادب فى خدمة الجماعة فكان يعرج بين آن وآخر الى الافاضة فى الحديث عن بعض جوانب الحياة فى العصر الغزنوى من خلال دراسته للمقطوعات الادبية . والحديث عن حسنات هذا البحث لايطول كما يقول الدكتور الخشاب فيترك هذا ليوجز بعض المآخذ على البحث ويعرض بعض وجهات النظر التى يختلف فيها مع الباحث وان كانت هذه النقائص - كما يقول الدكتور الخشاب - لاتنال من البحث ككل متكامل . ياخذ عليه أولا انه فى اثناء القاء موجز بحثه استعمل كلمة « نشاطات » وكلمة « بلاطات » كجمع لكلمتى نشاط وبلاط وهما كلمتان يصح ان تشيرا الى الجمع فان اردنا مزيدا من الايضاح قلنا اوجه

النشاط المختلفة أو مايفيد ذلك . وينتقل بعد ذلك الى مناقشته فى صلب بحثه فياخذ عليه التحديد الزمنى الدقيق للعصور الادبية المختلفة كان يقول بدا العصر الغزنوى سنة كذا وانتهى سنة كذا وكذلك العصر السلجوقى والعصر السامانى متاثرا فى ذلك بالتحديد السياسى خاصة وان هناك من الشعراء والادباء من عاصر نهاية عصر ادبى وبداية العصر الذى يليه ولا سيما ان العصر الغزنوى كان يغطى فترة زمنية وجيزة تمتد حوالى مابين عام ٤٣٢ وعام ٤٩٩ كذلك كان الادب الفارسى يغطى اكثر من دولة أو دويلة فى العصر الغزنوى فنحن نعرف ان كل بلاط كان يحاول ان يجذب اليه الشعراء والادباء قدر استطاعته ولا يدخر فى ذلك وسيلة حتى يكون اكثر تالقا من اى بلاط آخر مما جعل الشاعر الواحد يتنقل بين اكثر من دولة سعيا وراء مزيد من المال فلو ان الباحث اضاف الى جهده المزيد فدرس الادب فى اكثر من بلاط لكان فى امكانه ان يصل الى نتائج افضل . وبالرغم من ان السيد الشابى ناقش المراجع التى اعتمد عليها فى بحثه ودرسها جيدا واستعرض اهم مافيها ولا سيما تركيزه على حصر الالفاظ العربية فى الادب الفارسى ومناقشته استعمال هذه الالفاظ ومدى انتشارها ـ بالرغم من هذا فانه لم يقرا مرجعا هاما عن الفردوسى هو « المدخل الى الفردوسى » للدكتور عبد الوهاب عزام وكان نتيجة ذلك ان جاء حديث السيد الشابى عن الفردوسى صورة لما كتبه الدكتور عزام بالاضافة الى ماصدر فى العيد الالفى للفردوسى الذى عقد فى ايران سنة ١٩٣٤ ولو اطلع الباحث على كتاب الدكتور عبد الوهاب عزام لتلافى هذا التكرار فاذا اضفنا الى ذلك ماحملته الينا الابحاث الحديثة من ان الفردوسى لم يكن ينتمى الى العصر الغزنوى ادركنا مدى عبث البحث دون الاطلاع على آخر ماصدر من مراجع . كذلك لم يقرا السيد الشابى الشهنامة وكان المفروض ـ وهو يبحث فى موضوع ادبى ـ أن يترجم ترجمة دقيقة بعض الاشعار والنصوص الادبية . لاشك ان ترجمة نص ادبى فنى من لغة الى لغة اخرى امر شاق اذا حرصنا على ان نحس برونق هذا النص وطلاوته فى اللغة التى نقل اليها بل ان عملية الترجمة كثيرا ماتقتل الرؤى وتذهب بالجمال هذا بالاضافة الى ماتتطلبه من جهد شاق ووقت طويل ولكن كان الافضل ان يترجم الباحث ربع ماترجمه على ان يمنحه نفس الوقت ونفس العناية خاصة وانه قد فهم بعض الابيات الفارسية فهما خاطئا وكان نتيجة ذلك ايضا انه لم يقف طويلا عند استعراض الحياة الفارسية والحياة العربية من خلال الشهنامة ولا سيما اننا نعرف انه كان ثمة صلة وثيقة وتعاونا اكيدا بين العرب والفرس وقد اكتفى الباحث بالوقوف طويلا عند الفكرة القائلة بالعصبية الدينية وهى فكرة نود أن ننتزع جذورها فاننا لانريد ان نفهم الجاهلية العربية بمفهومها السائد الآن لان ماينسب الى تلك الفترة من عصبية وتاخر وخلافه انما كان ليخدم اغراضا معينة ، فبعض الباحثين يبالغ فى الحط من قدر العرب فى الجاهلية ليضفى بذلك مزيدا من الاهمية والقيمة على الدور الذى قام به المسلمون . كذلك لم يحظ كتاب كليلة ودمنة من الباحث بما يستحق فقد مر عليه مر الكرام . وياخذ الدكتور الخشاب على الباحث كذلك عدم ايراده التاريخ الميلادى المقابل لما اورده من التاريخ الهجرى وان كان الباحث قد تدارك هذا اخيرا فاورد فى نهاية البحث ثبتا بالتاريخ الميلادى المقابل لكل تاريخ هجرى ذكره . وكذلك لايقره فى ايراد الاسماء الفارسية منصوبة احيانا او مجرورة كان يقول « يعروض » ثم يقول ان « يعروضا » فان هذا الامر يختلط على من لايعرف هذه الاسماء جيدا والافضل ان تبقى هذه الاسماء كما هى دون أن تنصب بالالف مثلا ولو تعارض هذا مع قواعد اللغة .

واخيرا فقد كان الدكتور الخشاب يرجو أن تكون الخاتمة فى البحث اكثر تحديدا للموضوع ومع هذا فان كل هذه المآخذ لاتنتقص من قيمة العمل كله .

●

وسال الدكتور حسن عبد القادر : لماذا عدلت عن تسمية بحثك « رسالة » وسميته « اطروحة » فأجابه الباحث ان كلمة اطروحة تعنى موضوعا مطروحا للبحث وكلمة رسالة تعنى رسالة علمية او دور مصلح فى الحياة او خطابا مرسلا الى صديق او خلافه . وقد قرر الدكتور حسن عبد القادر ان الميمندى كبير وزراء السلطان محمود كان يجيد الفارسية بينما ذكر الباحث انه لايعرف الفارسية وكذلك يستبعد الباحث ان يكون الميمندى هو الذى قدم الفردوسى الى السلطان محمود كما يقول الدكتور حسن فقد قرأ فى كتاب « هشت مقالة » « ثمانى مقالات » ان الميمندى جاء لينهى كل ماقدمه الوزير السابق (أبو نصر) بما فى ذلك الفردوسى نفسه وفى ص ٦٥ من البحث يذكر الشابى ان السلطان محمود لايعرف الفارسية بينما يذكر « العوفى » فى كتابه (لباب الالباب) كما يقول الدكتور حسن ـ ان السلطان محمود كان يجيد الفارسية كما انه كان شاعرا له بعض الابيات الفارسية والا فبماذا نفسر استحسانه لمنشد انشده بعض الابيات الفارسية فاثابه واعطاه هدية قيمة ، واخيرا انتقد الدكتور حسن الباحث فى انه استعمل بعض الكلمات فى غير اماكنها وكان المقصود كلمات اخرى كان يقول « وما ان كان العصر الغزنوى حتى نشا الشعر ثم ازدهر » والمقصود نهض الشعر لان الشعر نشا قبل هذا بسنين طويلة ويختلف معه كذلك فى استعمال كلمة الملمعات فقرر الباحث انه قرا هذه الكلمة عند بديع الزمان الهمذانى وكانت تطلق على ابيات الشعر التى يكون شطر من البيت باللغة العربية والشطر الآخر باللغة الفارسية ولكن الدكتور حسن قرر انه يعرف ان هذه الكلمة تطلق على القصيدة التى يكون احد ابياتها فى لغة فارسية ثم بيت عربى فبيت فارسى وهكذا ولكنه لم يسمع بان كلمة ملمعات استعملت بهذا الاستعمال الذى ذكره الباحث . ومع هذا فالبحث كما قرر الدكتور حسن قيم جاد جدير بكل اعتبار

اما الدكتور السادات فقد وافق زميليه على اهمية البحث وجدته غير انه يقرر ان رغبة الباحث فى حشد كل ماوصلت اليه يداه وكل ماقراه قد اوقعته فى اخطاء كثيرة . فالى جانب التناقض الذى يبدو احيانا كحديثه عن السلطان محمود ووصفه له بانه بخيل مندفع يجرى وراء غرائزه الحسية ثم وصفه له بعد ذلك بانه دمث الاخلاق كريم اليدين يجزل العطاء ،

الى جانب هذا التناقض نجد الاستطراد الممل والتطويل المرهق فالباحث عندما يذكر غزوة من الغزوات مثلا لايفوته ان يصف دقائق المعركة وكل ماوقع فيها ويستشهد على شجاعة محارب مثلا بابيات من الشعر ، ثم يركز الدكتور السادات بعد ذلك مآخذه على عدة قضايا بالغة الاهمية والخطورة ، فهو يعترض عليه فى نسبة أصل المقامات الى الفرس ويستشهد على ذلك بحميدى وهو فارسى ومن اعظم من كتبوا المقامات ومع ذلك يقرر ان أصل المقامات ليس فارسيا • كذلك يلوم الدكتور السادات الباحث أشد اللوم على ماقاله من آن العرب كانوا قد اتوا على كثير من الكتب البويهية فان هذا يعيد الى الاذهان تهمة اخرى كانت قد وجهت الى العرب ظلما وعدوانا هى احراق مكتبة الاسكندرية •

ان العرب دعاة حضارة وليس من المعقول ان يكون دعاة الحضارة هم مقوضيها فى الوقت نفسه ، فاذا وضعنا الى جانب ماقرره الباحث هنا حديثه فى مكان آخر قال فيه ان بعض الدويلات الفارسية الصغيرة هى التى حفظت لنا تراث الفرس ادركنا تحيز الباحث للفرس دون العرب وليست هذه هى رسالتنا • ثم سال الدكتور السادات الباحث من اين أتى بقوله ان الفردوسى كان يكتب لقوم لايفهمون العربية ونحن نعلم انه فى القرن الرابع الذى عاش فيه الفردوسى كان الفتح العربى واللغة العربية قد غزت خراسان وانه كان بخراسان من اشتغلوا بالآداب العربية وتعليم اللغة العربية فاجاب الباحث بانه يزعم ان العربية كانت معروفة حقا ولكنها كانت لغة الخاصة من المثقفين وليست لغة متداولة تلوكها الالسن • كذلك أخذ الدكتور السادات على الباحث انه فى حديثه عن النثر لم يتعرض للبيهقى وهو من أكبر المنشئين والمترجمين فى تلك الفترة التى يتناولها فى بحثه ولو انه أطلع على كتاب « تاريخ السلاجقة » الذى ترجمه د • يحيى الخشاب وصادق نشات لما تردى فى هذا النقص • وقد ثار الدكتور السادات وغضب اشد الغضب وهو يناقش السيد الشابى فى أصل البيرونى وكان الشابى قد نسبه الى الفرس اما الدكتور السادات فيستدل على اصله العربى من تعصب البيرونى للعرب ومهاجمته للفرس ، وقد ذكر الشابى نفسه هذا الامر فى صلب رسالته وفى موجزها الذى القاه ، ولقد كان البيرونى مثقفا واسع الافق كما يبدو من حديثه عن اليونان والثقافات الاخرى ومعرفته لغات اجنبية كثيرة تمكنه من أسباب تلك الثقافات والوقوف على خير مافيها وليس من الانصاف ان نتهمه بالتحيز للعرب دون الفرس فنحن نعرف عنه الدقة البالغة والتزام الصدق كما قرر الباحث نفسه وهناك قصة مشهورة تقول ان البيرونى جرى وراء كتاب أربعين عاما ، وقد قال ذات مرة لتلاميذه لاأستطيع أن أتحدث لانى لا اجد مرجعا دقيقا اعتمد عليه فليس من المعقول آن ينسب كاتب من هذا النوع نفسه الى غير جنسه لاسيما انه كان فى الانتساب الى الفرس شرف عظيم ، وقد رد الباحث على الدكتور السادات مستشهدا بقول البيرونى نفسه « بالرغم من ان العربية لغة غريبة على فانى احس لها حلاوة وارى لها رونقا وجمالا » ورد الدكتور السادات قائلا لعله كان تركيا او هنديا او غير ذلك ولكنى اؤكد لك انه لم يكن فارسيا مطلقا واخيرا اتفقا على ان يقولا انه « اسلامى » دون تحديد جنسيته ويفرغ الدكتور السادات من هذا ليقرر ان الباحث قد أخطأ فى قوله ان البيرونى تاثر بالنثر الفارسى ، وقرر آن الذى اوقعه فى هذا هو مانجده احيانا عند البيرونى من تعقيد فى الاسلوب وهو سمة من سمات النثر الفارسى واخيرا ياخذ الدكتور السادات على الباحث تداخل المراجع التى أوردها وعدم اهمية بعضها مطلقا ومع هذا فان الرسالة عمل قيم عظيم كان آدبنا العربى فى حاجة اليه وتمنوا له جميعا التوفيق والسداد •

وقد نال السيد الشابى درجة الدكتوراه مع مرتبة الشرف الاولى



إعـــداد
إسماعيل المهدوي

هذا الباب يرحب بآراء القراء والاصدقاء ، فالحوار الخصب حول قضايا الفكر والادب هو المحرك الحقيقى للبحث والدراسة. والصراع بين الافكار هو الذى يشيع الحيوية والنشاط فى الجو الثقافى .

وسيكون من المفيد دائما للمجلة أن تلتقى مع قرائها فى هذا الباب . وسيكون من المفيد أيضـا لهؤلاء المثقفين أن يسهموا بنصيب من الرأى فى توجيه المجلة .



فى مطلع تشرين الثانى (نوفمبر) من هذا العام أرسل الى الاستاذ زكى طليمات المشرف العام على مؤسسة المسرح والفنون فى الكويت يقول : « طالعت فى مجلة العربى الغراء أنك وضعت مصنفا بعنوان ـ مسرح عربى قديم ـ (١) عالجت فيه خيال الظل على نطاق واسع محاولا أن تجعـل منه مسرحا عربيا ، والمحاولة جديرة بالتحية من جانبى وما أنا الا أحد سدنة المسرح العربى » . وفى نفس الوقت تقريبا قرأت فى « المجلة » الغراء مقالا للاستاذ فؤاد دوارة يتحدث فيه عن كتاب الاستاذ ابراهيم حمادة الخاص بفن خيال الظل ، مستـهجنا ما استحسنه الاستاذ طليمات .

رأيان مختلفان فى المحاولة .

من هذا المنطلق أحببت أن أقول كلمة على صفحات (المجلة) فقد يكون فى هذه الكلمة ما يكفى لاقناع الاستاذ دوارة بأن خيال الظل مسرح ، مسرح حقيقى ، بل تراث .. يجب الاهتمام به ، لا بدافع الحمية القومية ، وانما بدافع ربط الحاضر المسرحى العربى المزدهر ، خاصة فى الجمهورية العربية المتحدة ، بماض مسرحى له شأنه .

ان ما عرف فى الجمهورية العربية المتحدة من بابات خيال الظل .. نزر يسير بالقياس الى عدد البابات التى قدمت خلال عدة قرون ، فى مختلف أنحاء البلاد العربية . وفى سـورية بالذات اكتشف المستشرق الفرنسى (ادمون سوسية) عام ١٩٢٧ حوالى عشرين بابة منها : (فصل الحمام) المعروف جدا فى كل من دمشق وتونس . والذى نشرته بمجلة الدراسات الشرقية (١) عام ١٩٣٧ باللهجة العامية الدمشقية وبنفس اللهجة بأحرف لاتينية ، وبترجمة حرفية الى الفرنسية .. مع تحليل شامل لهذا اللون من الفن .. وهذه البابات الحديثة نسبيا ـ مطلع القرن الحالى ـ تشكل نصوصا مسرحية شبيهة كل الشبه بمسرحيات اللامعقول التى تقدم الآن فى أوربا .

ويبدو أن بابات خيال الظل التى كانت تقدم سرا فى الجزائر أيام الاحتلال .. تلقى الآن رعاية كاملة من فرقة المسرح الشعبى الجزائرى التى تقدمها فى أوربا ـ كما هى تماما ـ مستبدلة الدمى الجلدية بأشخاص من لحم ودم ، والتى تلقى ثنـاء

(١) صدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومى فى سورية فى أوائل عام ١٩٦٤ ويقع فى ٢٧٠ صفحة

(١) مجلة : Bulletin d'Etudes Orientales

وتشجيعا منقطعى النظير من الجمهور الاوربى الذى مر بخبرات مسرحية أوسع من خبرات جمهورنا .

لماذا تقدم فرقة المسرح الشعبى الجزائرى بابات (خيال الظل) مجددا ؟

لانها ـ بالبداهة ـ مسرحيات جيدة .

لماذا أعلن ادمون سوسية عن صلاحية البابات التى اكتشفها .. للعرض مجددا ؟

لانها ـ بالبداهة ـ مسرحيات جيدة لم يكتب لها قبل مدة أن تمثل بأشخاص من لحم ودم ، فمثلت بواسطة الدمى وخيالاتها .

●

فى فصل الحمام الذى ضمنته كتابى هذا الحوار :

عيواظ (لتفاح الشلبى) : أهلا وسهلا . كيف حال صحتك سيدى . ليلتك سعيدة . جاى أنا واخى كركوز لعندك قاصدينك بفرض . نحن الاتنين بطالين . جايين لعندك بدنا نستكرى هالحمام منك اذا بتأمر .

تفاح : تحت أمرك عمى . بخدامتك . بس أنا بريد انصحك اذا بتقبل منى نصيحة .

عيواظ : امر . شوها النصيحة ؟

تفاح : اخدوه قبل منكم جماعة ، تلات أربع خمس أنفس . كل واحد ياخده وحده يطقم الحمام يحط له عدة قيمة مائة وخمسين ألف ، يقعد فيه تلات أيام ويهرب ، نسال عالزلمة وينه يقولوا العالم راح عالسكندرية .. نسال عن التانى بيقولوا العالم انه راح على أمالكا .

كركوز : اذا أخذنا نحن الحمام وين بدنا نصفى : بصنعا اليمن ؟

عيواظ (لتفاح) : بركدن نصيب النا بيشتغل معنا . كل شى أسباب ، مع هدنك مااشتغل بلكدن معنا بيشتغل .

تفاح : تحت أمرك عمى . حلت البركة . ها المفاتيح شيت الحمام . بس العدة بدى يا ها طيبة والصنايعية يكونوا ظراف ، وبيرموا برم ويكونوا الحمامى ملقى للزبون .

عيواظ : لا تبيع رخيص ولا توصى حريص . أنا داعيك مكلمدان الدنيا وقاعد عند ملوك . مابيطلع من ايدى انى حاكى زبون اذا كان فات على الحمام أقول له أهلا وسهلا ..

تفاح (على سلامتك . ها مفاتيح الحمام .

عيواظ لكركوز : أنا حاكيته عطانى المفاتيح . انت حاكيه عالاجرة منشان ياخد منا أجرة قليلة .

كركوز لتفاح : قديش كراه ؟

تفاح : تحت أمرك عمى الحمام واصحابه . الك وبلا مصارى (١) كمان .

كركوز : يعنى قديش ؟

تفاح : يعنى ميتين ليرة

عيواظ : كتير

تفاح : لا ما هو كتير

عيواظ : ومن شان دقن عمك كركوز

تفاح : والنعم من هالدقن . منشان عمى كركوز مائة وخمسين .

عيواظ : ومنشان ها الشوارب (٢) ؟

تفاح : تسلم لى ها الشوارب .

ترى ما هو الفارق بين هذا الحوار الذى اقتطعته من الفصل المذكور ـ شكلا ـ وبين أى حوار فى أية مسرحية معاصرة ؟ ألا يصلح من حيث المبدأ ، ليكون حوارا بين ممثلين حقيقيين ..؟

من العجيب . بل من المدهش أن تكون مسرحيات (خيال الظل) متمتعة فى الغالب بنضج تكنيكى ملموس ، فالحوار موزع على الشخصيات توزيعا جيدا وكل من هذه الشخصيات يعبر عن أفكاره ومشاعره بطريقة سليمة ـ من حيث المبدأ ـ ومنسجمة مع تطور النص نحو الغاية المنشودة ، وجمل الحوار فى البابات التى قرأتها (٣) قصيرة وبعيدة عن المنولوج المطول الذى ساد المسرحيات الرومانتيكية الاولى التى عرفها العرب ، ومثلت على المسرح فهى ـ أى جمل فصل الحمام ـ كما يقول سوسية فى المقدمة التى كتبها بالفرنسية للفصل المذكور قد « أخذت اللهجة من أصولها وانت واجد فيها الجمل القصيرة غير المنمقة التى تقطعها صرخات التعجب أو التافف ، وفقا لما جرى عليه استعمالها اليومى كما انك واجد فيها نماذج مفيدة عن الطرق الرائجة فى التعبير عن الفكر والمشاعر » عندما مثلت ، أو على وجه الدقة عندما سجلت لأول مرة .

ثم ان نصوص البابات المعروفة فى دمشق تستهين بالزمان والمكان استهانة كاملة فهى شبيهة بمسرحيات اللامعقول لبيكيت وبريخت ويونيسكو ، وهذه الاستهانة جراة غير محدودة من جانب المؤلف ان كان ثمة مؤلف واحد لهذه البابات ولون من الوان التركيز على أحداث النص .

وفى النصوص المذكورة طواعية لحشوها بأحداث وشخصيات جانبية وبسبب من التركيب غير المعقول للحوادث .. يمكن استيعاب النص لشخصيات عديدة واضافية وهى ميزة لها أهميتها فى التاليف للمسرح .

---

(١) مصارى : فلوس .

(٢) شوارب : شنبات .

(٣) هناك حوالى اربعين بابة مخطوطة معروضة على وزارة الثقافة والارشاد القومى فى سورية لشرائها وهى بابات كانت تمثل فى الغالب فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى بدمشق وحلب وحماه واللاذقية

والشيء البارز في تكنيك البابات ان عوامل التأثير فيها تقوم على الاحداث وحركتها المتلاحقة من جهة وعلى تباين الشخصيات ومواقفها من هذه الاحداث من جهة ثانية ، وعلى شحن الجمل والكلمات بمترادفات لفظية أو استعمالات رائجة وهذه جميعها مميزات يجب توفرها في اية مسرحية أو على الاقـــل في اية مسرحية شعبية .

من بغداد حتى مراكش كان فن خيال الظل يعمل يوميا خلال ثمانية قرون ، وكما يقول جاكوب لاندو في كتابه الشهير (١) : كانت تعرض كل ليلة في دمشق وبيروت وحلب ويافا والقدس فصول ومسرحيات اهمها الشحاذون والفرنجي والافيوني والحمام والهرة وخشبات يقبل عليها الناس من كل حــدب وصوب .

واذا كان خيال الظل بذيئا في أيامه الاخيرة فلأسباب نوجزها فيما يلي :

لعل مشاهدة شخوص خيال الظل الجلدية تقول وتفعل ماكان يعتبر محرما أو معيبا في المجتمع .. انما كانت تعبر عن انطلاق وتحرر من كبت الغرائز المستحكمة بالنسبة للجمهور المنفعـل معها ، وقد استغل أصحاب خيال الظل هذا الامر فأمعنوا فيه ترغيبا للجمهور بما يقدمون ، وأدى انفعال الجمهور الســاذج البسيط الى انخفاض سوية العمل المسرحي في بابات خيــال الظل ـ مضمونا ـ انخفاضا لم يكن موجودا في أيام ازدهاره .

على أن بذاءة نصوص خيال الظل بافتراض وجودها في جميع البابات لايجب أن تحول دون الاعتراف بها نصوصا مسرحية ، خاصة وان المسرحيات الفرنسية الشابة .. تستخدم الآن اللغة الواقعية بجميع مافيها بل باسماء الاعضاء التناسلية تماما كما كان يفعل خيال الظل .. من قبل !

ان مسرحيات خيال الظل ليست ابنة هذا العصر . انهــا عجوز .. ومن هذا المنطلق يجب التفكير فيها . .هي عجوز .. لكنها تراث شعبي هائل بالنسبة للمسرح ولنهضتنا الحديثــة فيه وذلك لأنها بحالتها الشابة أول الامر والعجوز آخر الامر ، المهذبة والبذيئة معا ، تكون ارثا ضخما من النصوص المسرحية التي كنا نفتش عن جذورها في البلاد العربية .

دمشق : عادل أبو شنب

العبث واللامعقول
هل هناك خلاف بينهما

كتب الاستاذ أمير اســكندر عن مقـــالات الاستاذ يوسف الشاروني :

عقب الأستاذ الشاروني على التعليق القصير الــذى نشرته المجلة لكاتب هذه السطور في عدد فبراير حول البحث الـــذى ينشره مسلسلا في أعداد المجلة وتناول فيه اتجاهات اللامعقول في أدبنا المصري المعاصر بأن الملاحظة الرابعة التي ابديت في ذلك التعليق وهي التي كانت تطالب الاستاذ الشــاروني بأن يصــدر حكما تقويميا على هــذه الاتجاهات في أدبنا من حيث مصدر نشوئها وتطور أصحابها ودلالات ذلك كله .. قال في رده أنه قد تناول هذا الامر في مقــاله الثالث الذى نشر في عدد يناير من المجلة ..

والحق أنه قد ختم مقاله الثالث هذا بثلاث نتائج لعلنــا لا نختلف معه فيها فهي في مجموعها تتفق بشكل عام مع وجهة النظر التي تضمنتها الملاحظة الرابعة في التعليق المذكور المنشور في العدد السابق . ولكن الامر الذى نعتقد أننا نختلف فيه مع الاستاذ الشاروني هوفصله بين كلمتي العبث واللامعقول في المعنى والمضمون .. ومحاولته اضفاء دلالة خاصة على كل منهما بحيث يلقى في روع القارىء أن اللامعقول شيء مختلف عن العبث .قال الأستاذ الشاروني بعد أن حدد النتائج الثلاث التي استخلصها من بحثه « أما أدب العبث نفسه فلا ينطبق علينا ولا يصـــور حالنا .. ولهذا تحدثنا عن اللامعقول ولم نتحدث عن العبث في أدبنا المعاصر » .. ولا أحد يدرى ماسر هذا الفصل في المعنى بين الكلمتين . فالاستاذ الشاروني يعلم حق العلم ان كلتا الكلمتين ترجمة تجرى العرف الأدبي في بلادنا عليها للاصطلاح الأوروبي absurde وبعض كتابنا يحبون ترجمتهــا بادب اللامعقول وبعضهم الآخر يفضل أدب العبث ترجمة لها . والبعض الثالث يترجمها ترجمة ثالثة هي أدب اللامعنى ! ومهمــا كانت المبررات التي يتخذها كل فريق لتفضيل ترجمة على أخـــرى فان الترجمات العربية هي على كل حال تعبير عن اصطلاح واحد له مضمون واحد يشير الى ظاهرة واحدة ، وليس من الصواب فيما نظن أن نصطنع خلافا بين مفهومي « اللامعقول والعبث » وهما في الحقيقة مفهوم واحد اللهم الا اذا قرر كاتب البحث من وجهة نظره ان يستخدم كلا منهما بمضمون خاص يرى أنه يفيده في بحثه وأنه يساعده على توضيح القضايا والمشـــكلات التي يتعرض لها ، الأمر الذى لم يحدث في بحث الأستاذ الشاروني .. بل ان المرء ليلاحظ أن هذا التمييز بين المفهومين قد أدى بالاستاذ الشاروني الى نتيجة خاطئة هي قوله أننا اذا كنــا قد عرفنا أدب اللامعقول فلم نعرف أدب العبث . وفي ظن كاتب هذه السطور أننا اذا كنا عرفنا احدهما فقد عرفنا الآخـــــر بالضرورة ! وليس أدل على هذا الخطأ من أن الأستاذ الشاروني قد أورد نمــاذج أدبية صنفها من وجهة نظره تلك في اطــار اللامعقول ، وهي في الواقع أبعد ما تكون عن المضمون الحقيقي لهذه الظاهرة .. مثال ذلك النموذج الذى قدمه في ميــدان القصة القصيرة من محمد حافظ رجب ، ومن بهاء طاهر ، وفي ميدان الرواية النموذج الذى اتخذه من أدب نجيب محفوظ وهو رواية « أولاد حارتنا » .

ان الاستاذ الشاروني يقوم بجهد دائب مخلص في جمع هذه النصوص والنماذج من كتابها من أجل تحديد ملامح ظاهرة أدبية ومسارها في تاريخنا الأدبي المعاصر . ولكن المرء يعتقد بحق أنه من الضروري دائما على أى باحث أن يحدد بدقة مضـــامين المفاهيم التي يستخدمها في بحثه .. وأن يبين المبررات التي يراها لتغيير مضموناتها اذا مارأى ذلك بناء على املاءات خاصة من بحثه ، حتى لايحدث في ذهن القارىء خلط وفقدان للحدود بين بعض الظواهر ، ولـكى نتجنب أى تمييز أو اقامة حواجز لا معنى لقيامها ، ذلك لأن البحث في نهاية الامر هو محاولة من أجل الوضوح .. ولن نبلغ الوضوح حقا الا عن طريق التحديد الدقيق لمفاهيمنا .

---

(١) كتاب Studies in the Arab theatre and Cinemas

وكتب الاستاذ يوسف الشارونى ردا على هذه الكلمة ما يلى :

أحب أولا أن أعبر عن تقديرى لأسلوب المناقشة الذى كتب به الأستاذ أمير اسكندر تعقيبه على دراستى عن « اللامعقـول فى أدبنا المعاصر » ، فقد اختفى للأسف من جونا الأدبى أو كـاد أسلوب الديالوج ليحل محله أسلوب المونولوج ، وكأنماكل شخص لا هم له الا أن يصرخ بأعلى صوته لا يهمه أن يصل صوته الى الآخرين بقدر مايهمه أن يطغى على أصواتهم حتى ولو لم يكن يسمع الا نفسه .

كما أحب أن أوضح أننى لم أعقب على تعقيبه بالعددالسابق فقد تولى هذه المهمة ـ مشكورا ـ الأستاذ يحيى حقى رئيس التحرير . ولكن الأستاذ أمير اسكندر ، أبى الا أن يتيح لى ـ بملاحظته السابقة ـ الفرصة لكى أوضح لنفسى وللآخرين نقطة هامة جديرة بالمناقشة فى تلك الدراسة لأنها كانت موضع تفكيرى من ناحية وموضع جدل بينى وبين بعض الأصدقاء من ناحيـة أخرى ، وهى تحديد لفظ يدل على تلك المحاولات التى حاولت أن أربط بينها بحيث تكون شبه اتجاه أو حركة فى أدبنا العربى المعاصر .

لقد كان من الواضح أن تتبع هذه المحاولات لا يفضى الى ما أطلق عليه اسم « اللامعقول » بمعناه الغربى المعاصر ، كما سبق أن أشرت الى ذلك فى مقالى الأخيرين حيث يتضافر الشـكل والمضمون فى التعبير عن عبث وجودنا الانسانى ، وقلت انصلتنا بهذا الاتجاه صلة شكل فى الأعم .

لهذا فكرت أن يكون عنوان دراستى « أساليب التمـرد فى أدبنا المعاصر » ولكنى خشيت أن توحى كلمة التمـرد بمعنى فضفاض أوسع بكثير ممـا أهدف اليه ، لأننى قصدت على وجه التحديد تلك المحاولات الرائدة فى أدبنا المعاصر التى تشترك فى تحطيم المتعارف عليه من الأساليب التقليدية ، فتتسم بجرأة التفكير وتزدحم بالاقتحامات التعبيرية وقد تتميز بأسلوب يبدو فى ظاهره عدم التسلسل المنطقى أو قد يغلب عليه الغموض ، وذلك من أجل التعبير عن مضمون لايمكن التعبير عنه فى نطاق الأساليب التقليدية التى تتصف بالتسلسل والوضوح العقليين ، دون أن يعلن هذا المضمون بالضرورة عن عبث وجودنا الانسانى.

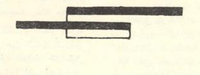
وقد اعتمدت فى التفرقة بين كلمتى اللامعقول والعبث عـلى مصدرين : أولهما ماجاء فى تذييل الأستاذ توفيق الحكيملسرحيته الطعام لكل فم (وقد أشرت الى هذا التذييل فى مقالى الثالث) حيث أعلن أن اللامعقول ينصرف الى الشكل فقط، أما العبث فينبع أصلا من المضمون ، من فكرة أن العالم عبث . وبهذا فهو يعتبر بعض ما جاء فى أدبنا الشعبى ـ كما جاء فى مقدمتـه لمسرحية يا طالع الشجرة ـ من أدب اللامعقول دون أن ينتمى الى أدب العبث ، وأعتقد أن الكلام نفسه يمكن أن ينطبق على بعض ما جاء فى أدب المتصوفة فى تراثنا العربى .

أما المصدر الآخر فهو قراءاتى عن الاحلام اللامعقولة عنـد فرويد من ناحية وعن فكرة العبث عند ألبير كامو منناحيةأخرى، فرغم أن الكلمتين لهما فى الفرنسية والانجليزية مرادف واحد حقا absurde الا أن لكل منهما دلالة مختلفة ، فاذا كان من الممكن أن نعبر عن كل دلالة بلفظ مختلف فلماذا نتردد ؟

دلالة اللامعقول فى الحلم عند فرويد السخرية أو النقد أو الزراية أو الاستنكار أو تصوير التناقض ـ عدم التفرقة بين ما هو حقيقى وماهو موضوع رغبة ـ الافلات من الرقيب(فرويد: تفسير الأحلام ، الفصل السادس ، القسم السابع) . أما عند كامو فهو امكانية ثالثة بين الصدق والكذب أو التأكيد والنفى أو النعم واللا ، ولهذا فضل الدكتور عبد الغفار مكاوى فى دراسته التى صدرت أخيرا عن فلسفة ألبير كامو أن يترجم l'absurde بكلمة « المحال » حتى انه فرق بين المحال واللامعقول (وأصلها الفرنسى هنا l'irrationnel المحال علاقة دياليكتيكية بين اللامعقول والمعقول ، فمن طريق العقل ندرك اللامعقول . فاللامعقول أحد طرفى العلاقة التى ينبثق عنها المحال (د. عبد الغفار مكاوى : ألبير كامو ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٧٤) .

وأنا أظن أن الاستاذ أمير اسكندر يتفق معى فى أن هنالكفارقا واضحا فى دلالة كلمة absurde عند كل من فرويد وكامو رغم أنهما لفظ واحد ، كما يتفق معى أننا لم نعرف أدب العبث أو المحال ـ الا فى أضيق نطاق ـ على نحو ما عرفناه فى فلسفة ألبير كامو ، ثم فيمن تلاه فعبر عنه شكلا ومضمونا فى الادب الغربى المعاصر .

أما اذا أصر الأستاذ المعلق على أن يجعل للامعقول والعبث واللا معنى دلالة واحدة فانى أدعوه اذن الى اقتراح لفظ آخر يندرج تحته ماأوردته من محاولات فى دراستى .





صورة الغلاف

قناع لامرأة من البطالسة

صورة الغلاف فى هذا العدد هى الاولى من سلسلة وجوه تنتمى الى عصر البطالسة • وقد عرفت هذه الحقبة وارتبطت بدايتها بتاسيس مدينة الاسكندرية عام ٣٣١ قبل الميلاد ، ولكن اسرة البطالسة لم تظهر فى الواقع الا بعد بضع سنوات من تاسيس مدينة الاسكندرية وبعد وفاة الاسكندر • كان ذلك عندما توج « لاجوس » قائد جيشه « باسيليوس بوتوليمس » ملكا على البطالسة ، فاتخذ الاخير اسم « سوتر الاول » اسما ملكيا له . وكان أن سميت عدة مدن يونانية قديمة باسم بوتوليمس ومنها اشتق لفظ البطالسة .

كان البطالسة ـ بأصلهم المقدونى ـ يملكون ناصية الحضارة اليونانية ولغتها ولكن حينما وجدوا أنفسهم حكاما فى أرض غريبة تملك حضارة آلاف السنين ، وكانت آثار عظمة مصر القديمة تنتشر فى العالم القديم كله ، بل وظلت باقية حتى بعد زوال الدولة الفرعونية كما تتوهج السماء بعد غروب الشمس بضوء اجمل من ضوء الغروب نفسه • لكل ذلك لم يكن غريبا ان يستند البطالسة الى قبس من ذلك الماضى العريق وان يحافظوا على الرابطة الروحية بينهم وبين المصريين القدماء لتاكيد حكمهم .. وفى الوقت نفسه كانت اللغة والحضارة الاغريقية بالنسبة لمصر بمثابة تيار الهواء الذى يشعل الجذوة التى اوشكت على الانطفاء • ونتيجة لذلك وجد شكل جديد من أشكال الفنون وأوجه النشاط الفكرى الذى سرعان ما انتشر فى مناطق حوض البحر الابيض المترامية الاطراف واجتذبت مصر عددا كبيرا من الفنانين والعلماء حتى طغت لفترة ما على عظمة اثينا وروما ، وظلت اللغة الهيروغليفية تستعمل فى كل المكاتبات الرسمية جنبا الى جنب مع الكتابة الاغريقية • ولم يفرق العوام من المصريين بين الكتابتين • واشتقت كتابة تسمى الديموطيقية ، ووجد الى جانب تماثيل الالهة المصرية القديمة تماثيل الالهة الاغريقية • وكانت الاسماء المشتركة لهذه الالهة تستعمل كتعبير عن الوحدة والارتباط • وهكذا اوجد البطالسة كلمات جديدة ، وبالتالى مفاهيم دينية جديدة ، وخير شاهد على ذلك هو المعبود « سيرابيس » فهو مزيج من الاله الاغريقى « اسكولاب » والاله المصرى « اوزوريس ـ ابيس » واكثر من ذلك ، فكثير من المعابد الجديدة كان ينشا على الطراز الفرعونى التقليدى ـ وبعضها وجدوه ناقصا فاكملوه والبعض الاخر كان مهدما فاعادوا بناءه .

●

وقد استهوت البطالسة فكرة المصريين عن البعث لدرجة انهم ادخلوا الى دياناتهم العقيدة الجنائزية المصرية بما فيها من تحنيط الجثث ووضع ادوات الزينة فى المقابر مع اضافة تغييرات طفيفة • فبما ان التابوت الحجرى او الخشبى المصنوع على شكل جسد الانسان كان غالى الثمن بالنسبة لرجل الطبقة المتوسطة فقد كانوا يكتفون بلف الجثة بأربطة طولية وعرضية تتقاطع عدة مرات وكان ذلك بمثابة غطاء واق تماما للجثة ، ويضعون على الجزء العلوى فقط من الجثة قالبا نصفيا من الملاط يبرز ملامح المتوفى • وكان الراس يبرز من غطاء الصدر مباشرة وبزاوية حادة دون أن يترك مكانا للرقبة وكانت هذه القوالب ذات قيمة فنية متوسطة وتباع على نطاق واسع • ولكن عددا قليلا من هذه القوالب مازال موضع الاعجاب والتقدير فى جميع انحاء العالم •

●

والصورة التى نحن بصددها الآن تمثل راسا من هذه الرءوس ، وهى لامراة فى اواخر العشرينيات ، يميل وجهها الى الاستدارة ، وعلى جانبيه شعر يفترق من منتصف جبهة عريضة ليست مرتفعة تنحدر الى انف اغريقى ، وتحت هذا الانف نرى فما صغيرا ليس ذا دلالة مميزة ، وبالرغم من استدارة الذقن فانه يدل على التركيب العظمى القوى الذى تحته

ولكن الذي يسترعى الانتباه هما العينان المختلفتان في الشكل والحجم ، واللتان تنظران في اتجـاهين مختلفين قليلا جدا .

وقد تتساءل لماذا نشغل انفسنا بمثـل هذا الوجه غير الجذاب ؟ ربما يرجع ذلك الى التعبير المعقد الذي نراه في هذا الوجه. فالعينان مصنوعتان من العظم الابيض وحجر الاوبسيديان - وهو حجر بركاني يشبه الزجاج - ويحيط بالعينين اطار من البرونز ، ويسيطر على الوجه كله ، والواضح في صورتنـا انهما اخذتا من تمثالين مصريين محطمين .

هل أجبر حجمـا العينين المختلفان الفنان على أن يشـكل اجزاء هذا الراس بهذه الطريقة التي تجعل نصـفي الوجه غير متساويين ؟ أم اختـار الفنان عن قصد هاتين العينين غير المتشابهتين لكي يعبر عن الانقسام العقلي لهذه الفتاة ؟ يجب أن نسـتبعد الفرض الأول سريعـا ، فشـكل الأنف الدقيـق المتكامل يدل على حساسية الفنان ومهارته الفائقة ، ومن غير المعقول ان يخضع مثل هذا الفنان لاى سبب عرضي يجعلـه مجبرا على قبول مثل هذا التشويه النـاتج عن وضع عينين مختلفتين في عمله . اذن فليس امامنا سوى الفرض الآخر .

يعكس الجانب الايمن للوجه - الذي نراه في ناحيتنا - حساسية عميقة واعتزازا بالقيم الروحية والضمير الاخلاقي .. مقابل ذلك ، ينتمى الجانب الايسر الى عالم مغلق ولكنه اكثر حياة ، وتسيطر عليه رغبات شريرة ، وبالرغم من ثقل الجفن فوق العين ، فان العينين تبدوان كانهما تنظران الى شخص خيالي ، تحملان اليه نظرة القاضي اللامبالي الذي سوف ينتقم من خلال اصدار حكمه بالعقوبة .

وكلا الجفنين الحجريين الثقيلين لايبدو انهما سوف يسدلان للنوم الازلي ، ولكنهما يتفتحان ببطء لاستقبال البعث ، وكذلك الشفتان المنفرجتان قليلا . وتدل طاقتا الانف الرقيقتان على بدء التنفس في عالم سماوي وليس عالمنا الارضي .

لقد تعودنا أن نرى تماثيل « كا » المصرية القديمة تنظر في سلام إلى الحكم العلوي الالهي باعين مفتوحة وبمظهر جدي ووقور .. اما في صورتنا هذه فاننا نشاهد مثالا آخر للانتظار بدون هدف محدد ، والسبب في ذلك هو ازدواج المادية الاغريقية مع الروحانية المصرية للوصول الى نوع من التعبير الصوفي ، ولكن البطالسة فشلوا في ذلك كما فشلوا في ان يصبحوا فراعنة .

●

وللاسف الى يومنا هذا يمكن أن نقـابل وجوها تحمل تعبيرا في مثل ضعف التعبير المرتسم على هذا الوجه ، ولكنها نادرة . ولو قابلنا مثل هذه الوجوه فانها تنتمى الى اناس يتخيلون انفسهم شهداء ، ويبكون ميتا لم يعرفوه ويتخلون عن تركة لم يمتلكوها قط ، ويحملون حقدا للحياة الحاضرة من أجل ماض اسطوري طواه الزمن .

ولى الدين سامح

بقية امراة من الطبقة العاملة ص ٢

والسماء في أعلى الصورة قاتمة نوعا ما ، وبذلك حصر دومييه الضوء وسط الصورة فقط خلف الام والطفل وانحصرت اهميته في اظهار العمق خلفهما وتاكيدهما .

وروعة تكوين الصورة تنبع من بساطته ، فقد قسم دومييه الصورة الى مستويات قليلة ، وانه لشيء في منتهى الخطورة أن توضع كتلة الاشخاص هكذا في مقدمة الصورة خارجة من فراغ مجوف . وكان المفـروض أن تكون كتلة المنازل مظلمة أيضـا كالام والطفل والسماء خلف البيوت مضيئة .. ولكن دومييه اضاء المنازل وسطح النهر وجعل من كليهما فراغا يحدد كتلة الأم والطفل والسور والسلم . ولجا دومييه الى اظلام السماء نوعا ما ليقود العين الى ذلك الفراغ المضيء فترتد العين ثانية الى كتلة الام والطفل . ولكن أهم شيء في هذه الصورة هو رشاقة الخط الخارجي الذي يحدد كتلة الام والطفل وتحـدى ذلك الخط لاندفاع السور الحديدي الى اسفل وكانه بهـذا التحدى اراد ان يشعرنا ان قامتها ستنتصب مع صعودهمـا للدرجة الباقية .

كم من أم تكد وتعرق في صمت وشرف لتعول وليدها ، وسواء كانت تغسل في القرن الماضي او تعمل في المصانع هذا القرن فهي دائما تصنع الغد ، حتى أن السوفييت حينما ارادوا أن يقيموا تمثالا يشرف على مقابر مئات مئات الالوف من قتـلى ليننجراد لم يجـدوا أقوى تعبيرا من امراة تسـاعد طفلا على المسير .

